الجامعة الأردنيـــة
كلية الدراسات العليا

نموذج رقم (١٨)
اقرار والتزام بقوانين الجامعة الأردنية وأنظمتها وتعليماتها لطلبة الماجستير والدكتوراة

أنا الطالب: أحمد زهير عبد الكريم رحاحلة الرقم الجامعي: ٩٠٧٠٠٠٢

التخصص: اللغة العربية وآدابها الكلية: الآداب

عنوان الرسالة / الاطروحة

القصيدة الطويلة في الشعر العربي المعاصر

أعلن بأنني قد التزمت بقوانين الجامعة الأردنية وأنظمتها وتعليماتها وقراراتها السارية المفعول المتعلقة باعداد رسائل الماجستير والدكتوراة عندما قمت شخصيا" باعداد رسالتي / اطروحتي ، وذلك بما ينسجم مع الأمانة العلمية المتعارف عليها في كتابة الرسائل والأطاريح العلمية. كما أنني أعلن بأن رسالتي /اطروحتي هذه غير منقولة أو مستلة من رسائل أو أطاريح أو كتب أو أبحاث أو أي منشورات علمية تم نشرها أو تخزينها في أي وسيلة اعلامية، وتأسيسا" على ما تقدم فإنني أتحمل المسؤولية بأنواعها كافة فيما لو تبين غير ذلك بما فيه حق مجلس العمداء في الجامعة الأردنية بالغاء قرار منحي الدرجة العلمية التي حصلت عليها وسحب شهادة التخرج مني بعد صدورها دون أن يكون لي أي حق في التظلم أو الاعتراض أو الطعن بأي صورة كانت في القرار الصادر عن مجلس العمداء بهذا الصدد.

توقيع الطالب:........................ التاريخ: ٢٠ / ٤ / ٢٠١٠

الجامعة الأردنية

نمـــوذج تفـــويض

أنا أحمد زهير عبدالكريم الحاطم ، أفوض الجامعة الأردنية بتزويد نـــسخ من أطروحتي للمكتبات أو المؤسسات أو الهيئات أو الأشخاص عند طلبها.

التوقيع:

التاريخ: ٢٠/٤/٢٠١٠

القصيدة الطويلة في الشعر العربي المعاصر

إعداد

أحمد زهير عبد الكريم رحاحلة

المشرف

الأستاذ الدكتور إبراهيم السعافين

قدمت هذه الأطروحة استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراه

في اللغة العربية وآدابها

كلية الدراسات العليا

الجامعة الأردنية

نيسان ، ٢٠١٠

نوقشت هذه الأطروحة (القصيدة الطويلة في الشعر العربي المعاصر) وأجيــزت بتـــاريخ ١١/ ٤ / ٢٠١٠ .

أعضاء لجنة المناقشة **التوقيع**

- الأستاذ الدكتور إبراهيم السعافين، مشرفا ....
أستاذ الأدب الحديث،الجامعة الأردنية.

- الأستاذ الدكتور شكري عزيز الماضي ، عضوا ....
أستاذ الأدب الحديث ، الجامعة الأردنية.

- الأستاذ الدكتور علي الشرع ، عضوا ....
أستاذ الأدب الحديث ، الجامعة الأردنية.

- الأستاذ الدكتور سامح الرواشدة ،عضوا ....
أستاذ الأدب الحديث ، جامعة مؤتة.

الإهداء

إلى...

نسرين

وإسلام

وآية

شكر وتقدير

يسرني أن أتقدم بعظيم الشكر و الامتنان إلى مشرفي وأستاذي الفاضل وصاحب الجهد الأكبر

الأستاذ الدكتور إبراهيم السعافين

ويسرني كذلك أن أشكر أساتذتي جميعا وجامعتي الحبيبة التي أكرمني الله بالانتساب إليها .

فهرس المحتويات

الموضوع	الصفحة

القصيدة الطويلة في الشعر العربي المعاصر

إعداد

أحمد زهير عبد الكريم رحاحلة

إشراف

الأستاذ الدكتور إبراهيم السعافين

الملخص

تهدف هذه الدراسة إلى تحقيق مقاربة نقدية للقصيدة الطويلة في الشعر العربي المعاصر شعر التفعيلة من خلال الأدوات النقدية التي تتناسب والجزئية التي تشكل موضع البحث والدراسة بدءا من الوقوف على دلالة مصطلح "القصيدة الطويلة "في شعر التفعيلة المعاصر، ودلالاته النقدية التي تحمل تباينا من مرجع إلى آخر مرده الاختلاف بين القصائد في الطول - بوصفه مظهرا خارجيا - ،و كذلك الاختلاف في الرؤية /المضمون ، ونمط البناء ، وتقنيات التوظيف ، ونوع الخطاب ، وغيرها من التباينات التي جعلت المصطلح ذاته -القصيدة الطويلة بحاجة إلى دراسة تكشف عنه على نحو أعمق ،مع النظر في أبرز مسوغات الطول في القصيدة الطويلة المعاصرة التي يمكن أن نعدّ من أبرزها : المسوغات الفنية ، والسياسية ، والاجتماعية ، والفكرية .

وتعدّ أنماط البناء الفني من المحاور الأساسية في دراسة القصيدة الطويلة ،وقد وقفت الدراسة على أبرز تلك الأنماط النمط الغنائي،والسردي،والدرامي،والمركب - محللة أبرز عناصرها البنائية ،وأثرها في طول القصيدة ،مع الكشف عن أكثر تشكيلاتها ظهورا في الأعمال الشعرية المعاصرة كقصيدة القناع ،وقصيدة السيرة،وقصيدة الحكاية، وقصيدة المونتاج،وتطلب الحديث عن أنماط البناء الممكنة للقصيدة الطويلة وتشكيلاتها الوقوف على أبرز التقنيات التوظيفية التي أثرت في طول القصيدة وقيمتها ، كالتقنيات الإيقاعية ،وتقنيات الحيل السردية،والتقنيات الرؤيوية،والتقنيات السينمائية،وتقنيات التناص،وتقنيات التشكيل البصري والتجريب.

وتوقفت الدراسة على الخطاب الشعري في القصيدة الطويلة المعاصرة الذي شهد مجموعة بارزة من التحولات التي اتسمت بطابع فكري جاء منسجما مع التأثيرات التي انبثق عنها ذلــك الخطاب ، ومتسلسلة مع التحولات التي مرت بها الأمة العربية ، فبدأ الخطــاب الــشعري فــي القصيدة الطويلة المعاصرة وعظيا ذا طابع يتصف بالمباشرة و التقريرية، ثم تحول إلى خطــاب نقد شعري انصب في نقد المحاور الاجتماعية و السياسية والحضارية ، وبلــغ هــذا الخطــاب النقدي ذروته في المحور السياسي إلى أن تحول بفعل مجموعة من المتغيرات إلى خطاب ثورة ورفض ، يحرّض ويتمرد على الواقع و القيم و الاتجاهات السائدة، ويخص الأنظمــة الحاكمــة بكثير من نتاجاته ، ثم تحول إلى خطاب تأملي ذي طابع فلسفي مغرق بالذاتية أو الموضــوعية المتشظية ليفتح بهذا التحول الباب أمام السؤال عن التحول القادم لهذا الخطــاب الــذي تتوقــع الدراسة أن يكون خطاب بعث و تجديد فكري يوازي البعث والتجديد الذي تحتاجه الأمــة فــي نواحيها كافة .

المقدمة

تسعى هذه الدراسة إلى البحث في نمط من أنماط القصيدة العربية المعاصرة اصطلح في أكثر الدراسات النقدية الحديثة على تسميته "القصيدة الطويلة" ،وستقتصر الدراسة على الوقوف على النماذج الشعرية التي تنتسب إلى شعر التفعيلة في محاولة للإجابة عن أبرز الأسئلة و القضايا النقدية التي تتصل بالقصيدة الطويلة المعاصرة شكلا ومضمونا انطلاقا من السؤال عن المعنى/ المعاني التي يحملها مصطلح القصيدة الطويلة وما يمكن أن يثيره هذا السؤال من قضايا ذات صلة كالسؤال عن أبرز العوامل الداخلية و الخارجية التي جعلت القصيدة الشعرية المعاصرة تطول وتمتد في بعض الأحيان لتكون ديوانا مستقلا ،وهل يمكن أن يقرر الشاعر أن هذه القصيدة ستطول أم أن القصيدة ذاتها تقرر ذلك وتفرضه ؟

إن الدراسات السابقة تُعد بصورة عامة - الإطار النظري و المهاد الذي تنطلق منه الدراسة لتصل إلى المحور الفني الذي تبرز فيه أسئلة أخرى ستعطي الإجابة عنها في تقدير الدراسة - تصورا عاما أكثر وضوحا حول القصيدة المعاصرة الطويلة موضع الدراسة - تتمحور في أغلبها حول الرؤية و التشكيل ، ومن ذلك :كيف صاغ الشاعر المعاصر قصيدته الطويلة ؟ و ما هي أبرز أنماط البناء الفني التي ظهرت في القصيدة الطويلة ؟ و ما أكثر التشكيلات التي سنجدها للقصيدة الطويلة في أعمال الشعراء العرب المعاصرين ؟ و ما أظهر التقنيات التوظيفية التي اتكأ عليها الشاعر في بناء قصائده ؟ و سؤال آخر عن الرؤى التي أودعها الشاعر قصائده الطويلة من خلال تحليل لأبرز أنماط الخطاب الشعري المعاصر و تحولاته في تلك القصائد .

وسيقوم منهج هذه الدراسة على تحليل النص والخطاب مستعينا بالمناهج السياقية ما دعت الحاجة إلى ذلك ،أما حدود الدراسة الزمانية والمكانية فيمكن القول إن الحدود الزمانية : تبدأ من تلك التي تمثل بدايات الشعر المعاصر في منتصف القرن الماضي وحتى بدايات القرن الحالي، واختصت بشعر (التفعيلة) ،ولم تشمل القصائد الطويلة ذات البناء التقليدي (العمودي) حتى وإن ظهرت بعد منتصف القرن الماضي أو في بدايات القرن الحالي ، وفي الحدود المكانية ستحاول الدراسة قدر المستطاع - أن تشمل الشعراء العرب أصحاب القصائد الطويلة ذلك أن الدافع الأظهر في اختيار النماذج الشعرية هو الظواهر والقضايا التي تعالجها

الدراسة لا الشاعر ذاته ، أو البلاد التي ينتمي إليها، يضاف إلى ذلك أولية لبعض الشعراء الذين اشتهروا بأعمالهم الشعرية الطويلة على نحو يبيح لهم الحضور في الدراسة .

ولتحقيق الأهداف الأساسية التي تسعى الدراسة إليها فإنها ستحاول الإفادة من أكبر قدر متاح من الأبحاث و الدراسات السابقة ذات الصلة بجوانب البحث و جزئياته التي من شأنها تحقيق القدر الأكبر من الموضوعية و الدقة عند إصدار الأحكام ووضع النتائج ، و من أبرز هذه البحوث و الدراسات نشير إلى الآتي:

- البحث الذي جاء في كتاب عز الدين إسماعيل حول القصيدة الطويلة في دراسته القيمة "الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية و المعنوية " ويعد هذا الجزء من الكتاب من أهم المراجع التي استقت منها كثير من الدراسات العربية اللاحقة كما سنبين في موضعه، ونقف في الدراسة على أثر آراء عز الدين إسماعيل في من جاء بعده من النقاد و الباحثين .

- دراسة للباحثة رقية حجازي عنوانها : " القصيدة الطويلة في الشعر العربي الحديث دراسة في شعر التفعيلة "و هذه الدراسة التي هي رسالة ماجستير منجزة في عام 199 4/الجامعة الأردنية تعد الأقرب لموضوع هذه الدراسة كما يوحي عنوانها ، إلا أنها لم تكن شاملة جوانب الموضوع جميعها ، و اعتمدت على فكرة أساسية هي البحث في الأصوات التي انتظمتها القصيدة الطويلة المعاصرة ، إلى جانب بعض الجوانب الفنية الأخرى ،كاللغة والإيقاع و الصورة الفنية و غيرها ، وغفلت الباحثة على الرغم من الجدة التي يمتاز بها عملها عن النظر في بناء القصيدة الطويلة المعاصرة وأنماطه، وتقنياتها الفنية ، والخطاب الذي انتظمها ، وأبرز تحولات ذلك الخطاب.

- دراسة للدكتور عطية كامل النمر بعنوان : "المطولات و الملاحم في الشعر العربي الحديث" و هي دراسة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه من جامعة طنطا في عام 1996 وقد ظهر اهتمام الباحث في هذه الدراسة بالمطولات و الملاحم في الأدب العربي في زمن أحمد شوقي والبارودي و لم يكد يلامس شعر التفعيلة ، و أفرد فصلا لدراسة إسهام سليمان البستاني في ترجمة الإلياذة لهوميروس ، ثم تحدث عن الترجمات

العربية للملاحم الأجنبية وفقا لظهورها واهتمت دراسته بالمطولات و الملاحم الدينية والوطنية، أما الدراسة الفنية فقد انصبت على المعجم الشعري و الصورة و الموسيقى في الملاحم و المطولات التي تناولها من قبل .

- بالإضافة إلى عدد من الدراسات والمقالات و البحوث التي نظرت في موضوع القصيدة الطويلة في الشعر العربي المعاصر سواء كانت بحوثا جزئية أم معمقة أم مختصة بدراستها لدى شاعر معين كتلك التي نجدها عند خليل الموسى في مقال له نشر في مجلة الموقف الأدبي عام 1981 بعنوان "مفهوما القصيدة الطويلة والقصيرة في شعرنا المعاصر " أو غيرها .

وستتكون الدراسة من تمهيد و أربعة فصول ، يسعى التمهيد فيها إلى الوقوف على دلالة/دلالات القصيدة الطويلة عند النقاد العرب القدماء ،ومواقف النقاد القدماء من قضية الطول ثم سيقف التمهيد على مفهوم القصيدة الطويلة عند النقاد المحدثين من عرب وغربيين في محاولة لبيان أبرز الأنظار النقدية في هذا الاتجاه و لتجلية الإشكالات الدلالية للمصطلح في الدراسات النقدية من خلال وقفات متأنية عند بعضها، ثم ستعرض للقصيدة القصيرة و ما يتصل بها من جوانب أساسية.

أما الفصل الأول وعنوانه "**القصيدة الطويلة وعناصر ظهورها** "فسيخصص للوقوف على دلالة الطول و الاختلافات التي رافقت هذا المصطلح وبيان الرأي من كل ما يذكر في هذا السياق،وستقوم الدراسة بتقديم رؤيتها الخاصة للمسألة من خلا توضيح الجانب الخارجي -الشكلي - للطول و الجانب الداخلي -الرؤية/المضمون - و ما ينتج عنهما في توجيه دلالة المصطلح ،وستحاول بعدها الكشف عن أبرز العوامل التي يمكن أن تعدّ مسوغا للطول في القصيدة العربية المعاصرة مع الاستعانة بالقدر المناسب من الشواهد الشعرية التي يتطلبها المقام .

أما الفصل الدراسي الثاني من الدراسة و عنوانه " **أنماط البناء في القصيدة الطويلة** " فستسعى فيه الدراسة إلى الوقوف على أظهر أنماط البناء الفني التي لجأ إليها الشاعر المعاصر في القصيدة الطويلة ، وستختص بالبحث في : نمط البناء الغنائي من خلال تجلية

أبرز الأنظار والاتجاهات النقدية التي بحثت في غنائية الشعر وأدواته التي تسهم في طـول القصيدة، وكذلك نمط البناء السردي و أدواته ، و نمط البناء الدرامي وأدواته، ونمط البنـاء المركب ، ثم ستعرض لأبرز التشكيلات التي انتظمها بناء القصيدة الطويلة بـصورة عامـة كقصيدة القناع ، وقصيدة السيرة ، وقصيدة الحكاية ، وقصيدة المونتاج الشعري من خـلال توظيف النماذج الشعرية المناسبة .

وستخصص الدراسة الفصل الثالث و عنوانه " **تقنيات البناء الفني في القصيدة الطويلة المعاصرة** " للنظر في أبرز تقنيات البناء الفني في القصيدة الطويلة المعاصرة ، من خـلال البحث في التقنيات الإيقاعية التي تتناسب و القصيدة الطويلة أكثر من غيرهـا كـالتكرار و التدوير ،وبيان قيمتهما في القصيدة الطويلة، والتقنيات السردية كاللغة و الحوار و الاسترجاع و التداعي والحلم و التذكر وغيرها وقيمتها في القصيدة الطويلة، والتقنيات الرؤيوية المتمثلة في البعد الدرامي كتعدد الأصوات ، و الصراع والجوقة (الكورس)، والتقنيات الـسينمائية كتقنية المونتاج الشعري ، وتقنيات التشكيل البصري والطباعي، وتقنيات التناص ، و القناع ، مع التركيز على أبرز العناصر التي ظهرت في كل من التقنيات السابقة وفقا لمدى ارتباطها بالقصيدة الطويلة .

أما الفصل الرابع و الأخير من الدراسة فعنوانه " **الخطاب الـشعري فـي القـصيدة الطويلة المعاصرة** "وسيكون للبحث في الخطاب الشعري المعاصر و تحولاته في القـصيدة الطويلة ، من خلال الوقوف وقفة موجزة على مفهوم الخطاب و النص و الرسالة ، وبيـان أنماط الخطاب الشعري العربي المعاصر وخصوصيته، من خلال التركيـز علـى سـماته الفكرية وما فيها من بُعد أيديولوجي وتأثيرات اجتماعية ثم الخطاب التعليمـي ذي الطـابع الوعظي الذي رافق مرحلة البدايات ، و خطاب النقد الشعري و ما فيه مـن أبعـاد نقديـة اجتماعية وسياسية وحضارية والعوامل المؤثرة في التحول نحو هذا الخطاب ، ثم سـتنظر في الخطاب الثوري التحريضي من خلال رصد ظاهرة التمرد و الـرفض ثـم الخطـاب التأملي ذي الطابع الفلسفي بما حمل من مظاهر خاصة كالحديث عن المـوت و جدلـه ، و نغمة الحزن والشكوى و الاغتراب ، والشعور باليأس ، و التأملات الفردية الخاصة .

وفي خاتمة الدراسة محاولة لبيان أبرز النتائج والتوصيات التي تقدر الدراسة أنها تستطيع أن تحقق الهدف الأساسي لها ، وتفتح أفقا للدارس للتعمق أكثر في جوانب قد تكون بحاجة إلى مزيد من التوضيح و البحث.

وكأي عمل إنساني فإن هذا الدراسة قد اعترضها مجموعة من الصعوبات لعل أبرزها تمثل في قلة الدراسات النقدية الحديثة التي خُصصت للقصيدة الطويلة ،وعدم القدرة على الانتفاع بالدراسات الأجنبية التي بحثت في الموضوع ،وإغفال كثير من النماذج الشعرية التي تمثل القصيدة الطويلة لاستحالة دراستها كلها في حدود الدراسة.

ولا يبقى للباحث في النهاية إلا أن يقدم اعتذاره عن التقصير و الزلل ، و أن يتقدم بعظيم الشكر و العرفان لكل من أسهم في توجيه هذه الدراسة وقدم فيها جهدا أو رأيا أو نصيحة .

التمهيد/(تحرير المصطلح)

شغل طول القصيدة الشعرية النقاد و الأدباء على مر العصور ، و تباينت الآراء و الأقوال حول كثير من القضايا التي اتصلت بالقصيدة الطويلة من حيث الشكل و المضمون ، ونحاول في الصفحات الآتية أن نوجز الحديث في أظهر الأنظار و الآراء النقدية لدى النقاد القدامى والمعاصرين.

(1)

عرف العرب القدامى الشعر قصيره وطويله [(1)] لكنهم لم يقفوا على تعريف جامع مانع لمفهوم القصيدة ، و لم يجزموا بعدد الأبيات التي ينبغي أن تكون عليها ، وظل ذلك محل خلاف عند كثير منهم ، و من ذلك على سبيل المثال ما أورده صاحب اللسان تحت مادة (قصد) فيقول: " و قال أبو الحسن الأخفش :... "و ليست القصيدة إلا ثلاثة أبيات"،فجعل القصيدة ما كان على ثلاثة أبيات قال ابن جني:وفي هذا القول من الأخفش جواز وذلك لتسميته ما كان على ثلاثة أبيات قصيدة ، والذي في العادة أن يُسمى ما كان على ثلاثة أبيات أو عشرة أو خمسة عشر قطعة،فأما ما زاد على ذلك فإنما تسميه العرب قصيدة" [(2)]،و قال ابن رشيق:" وقيل إذا بلغت الأبيات سبعة فهي قصيدة ، ولهذا كان الإيطاء بعد سبعة غير معيب عند أحد من الناس و من الناس من لا يعد القصيدة إلا ما بلغ العشرة وجاوزها ولو ببيت واحد ، ويستحسنون أن تكون القصيدة وترا" [(3)] و المتأمل في الأقوال السابقة يجد أن الطول فيها كان أمرا شكليا بصورة عامة ، و مع ذلك فإن بعض كتب الأدب قد تناقلت شيئا من الأخبار التي تكشف أن الطول لم يكن أمرا شكليا صرفا على الإطلاق بل إن للمضمون أثره في طول القصيدة ، يقول أبو عمرو بن العلاء إن العرب" كانت تطيل ليسمع منها ، وتوجز ليحفظ عنها " [(4)] ، و قال

---

(1) تحدث عدد كبير من النقاد القدماء عن الشعر العربي و أصوله ، و خاضوا في نشأته وحدّه ، ووقفوا على القول في الرجز و القطع و القصيد ،و أولية ذلك ، و من الذين وقفوا على مثل هذه المسائل على سبيل المثال لا الحصر: ابن سلام الجمحي في طبقات فحول الشعراء ، و ابن رشيق القيرواني في العمدة ، وقدامة بن جعفر في نقد الشعر، وابن طباطبا في عيار الشعر، والجاحظ في البيان والتبيين والحيوان،وحازم القرطاجني في منهاج البلغاء،وابن خلدون في مقدمته.

(2) ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم(ت711هـ) **لسان العرب** ،ج 3 ، مادة (قصد) بيروت : دار صادر ، (د.ت).

(3) القيرواني ، ابن رشيق(ت 463هـ) **العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده** ،تحقيق:محمد محي الدين عبد الحميد، ج1،ط1، القاهرة :مطبعة حجازي ، 1934، ص 164 .

(4) العسكري ،أبو هلال.(ت بعد 395هـ) **الصناعتين:الكتابة و الشعر**،ط1،تحقيق:علي محمد البجاوي و محمد أبو الفضل إبراهيم ،القاهرة :دار إحياء الكتب العلمية ،عيسى البابي الحلبي، 1952،ص 192.

الخليل بن أحمد الفراهيدي: "و تستحب الإطالة عند الإعذار، والإنذار، و الترهيب و الترغيب و الإصلاح بين القبائل كما فعل زهير والحارث بن حلزة ومن شاكلهما ،وإلا فالقطع أطير في بعض المواضع ، و الطول للمواقف المشهورات"[1] ووضع ابن رشيق في العمدة بابا أسماه:(باب في القطع و الطول) جاء فيه:"غير أن المطيل من الشعراء أهيب في النفوس من الموجز وإن أجاد، على أن للموجز من فضل الاختصار ما ينكره المطيل، ولكن إذا كان صاحب القصائد دون صاحب القطع بدرجة أو نحوها و كان صاحب القطع لا يقدر على التطويل إن حاوله بتةً سوي بينهما لفضل غير المجهود على المجهود، فإنا لا نشك أن المطول إن شاء جرد من قصيدته قطعة أبيات جيدة، ولا يقدر الآخر أن يمد من أبياته التي هي قطعة قصيدة "[2] ، و في حديثه عن القصائد السبع الطوال حاول ابن أبي طاهر طيفور أن يحدد المسوغات التي تقدمت بها تلك القصائد[3] و الأسس التي اعتمدها "ومما لا ريب فيه أن طول تلك القصائد كان أبين تلك الأسس، ولكن ابن طيفور يورد تعليلات أخرى لا ندري هل كانت قائمة في أذهان الذين اختاروا تلك القصائد أو أنها نتاج تصوره الذاتي،فقد جعل:1 -اشتمال القصيدة على معانٍ كثيرة لا مثل لها ،مثل قصيدة امرئ القيس وزهير 2 -وانفرادها بمحاسن لم تجئ في غيرها وإطلاق خاتمة بليغة فيها كقصيدة طرفة. 3 - وانفرادها في الوزن والعروض كقصيدة عبيد - جعل هذه الأمور عناصر في الحكم على الشعر الجيد "[4] ، ويرى حازم القرطاجني أن الطول يعود لمقصد الشاعر ،فيقول: "من القصائد ما يقصد فيه التقصير، ومنها ما يقصد فيه التطويل ، ومنها ما يقصد فيه التوسط بين الطول و القصر "[5] ، و ما القصد الذي يشير إليه حازم القرطاجني إلا المضمون الذي من أجله طالت القصيدة أو قصرت أو توسطت .

و مع ذلك فقد ظل الأمر في كثير من المواضع مبهما، والصورة غير واضحة ،فنحن حين نقف على كتاب مثل (شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات) لابن الأنباري أو جمهرة

---

[1] ابن رشيق ، المصدر السابق ،ج1،ص 162 .

[2] المصدر نفسه ، ص 163 .

[3] طيفور ،ابن أبي طاهر (ت280 ﻫ) **المنثور و المنظوم:القصائد المفردات التي لا مثل لها** ،تحقيق :محسن غياض،ط1 بيروت باريس : منشورات عويدات ،ص 39 و ما بعدها .

[4] عباس ، إحسان (1983) **تاريخ النقد الأدبي عند العرب**، ط4 ، بيروت : دار الثقافة ،ص 75 .

[5] القرطاجني ،حازم(684ﻫ) **منهاج البلغاء و سراج الأدباء**،تحقيق:محمد الحبيب بن الخوجة، تونس: دار الكتب الشرقية، 1966، ص 303 .

أشعار العرب لأبي زيد القرشي و من قبلهما المفضليات و الأصمعيات و نحاول البحث في مسوغات الاختيار الشعري يتبين لنا أن الطول بدلالته الشكلية كان معيارا بارزا في اختيار كثير من القصائد ، ولعل المضمون كان معيارا لاحقا لدى بعضهم ،فنحن نجد من النقاد من قدّم الشاعر أو أخره لطول قصائده وعددها دون التحاكم للمضمون ،ومن ذلك ما يرد عند صاحب الطبقات وصاحب الشعر والشعراء وغيرهما ،فقد قال ابن سلام في حديثه عن الأسود بن يعفر: "وكان الأسود شاعرا فحلا ،وكان يكثر التنقل في العرب و يجاورهم فيذمّ ويحمد وله في ذلك أشعار ، وله واحدة رائعة طويلة لاحقة بأجود الشعر لو كان شفعها بمثلها قدمناه على مرتبته"[(1)] وهذا ابن قتيبة في الشعر و الشعراء حين يذكر طرفة بن العبد يقول:" وهو أجودهم طويلة" [(2)] إلى أن يصل إلى ذكر الأعشى فيقول: "قال أبو عبيدة: الأعشى هو رابع الشعراء المتقدمين وهو يقدم على طرفة لأنه أكثر عدد طوالٍ جيادٍ " [(3)] ويذكر عن الأصمعي أنه كان يقول :"ما قيلت قصيدة على الزاي أجود من قصيدة الشماخ في صفة القوس ،ولو طالت قصيدة المتنخل كانت أجود " [(4)] و لمّا سئل أبو عبيدة عن جرير و الفرزدق والأخطل أيهم أشعر اختار الأخطل و حين سئل بأي شيء فضُ عليهم قال : "بأنه كان أكثرهم عدد قصائد طوالٍ جيادٍ ليس فيها فحش ولا سقط" [(5)] .

و مع أنه من الجلي تفضيل بعض النقاد للقصيدة الطويلة إلا أننا لا نقف على حدود واضحة يمكن عندها إسباغ صفة الطول على القصيدة ،وقد يبدو الأمر مسوغا لهم على وجه من الوجوه إذ ليس من السهل أن نحدد عدد أبيات يمكن عندها بيان الحدود الفاصلة بين القصيدة الطويلة وغير الطويلة ، ومع ذلك لم يعدم الأمر من محاولة ميز القصيدة الطويلة من سواها من خلال المضمون كذكر الأغراض و المواضع التي تستحب الإطالة فيها وربط ذلك بالجودة دون تفصيل المسألة أو بيانها.

[(1)] الجمحي،ابن سلام.(ت231هـ) **طبقات فحول الشعراء**، ج1، قرأه وشرحه : محمود محمد شاكر ،القاهرة : مطبعة المدني ،1974، ص 147 .

[(2)] الدينوري ، ابن قتيبة (ت276هـ).**الشعر و الشعراء** ،ط1، تحقيق: عمر الطباع ، بيروت : شركة الأرقم بن أبي الأرقم 1997 ، ص 118 .

[(3)] المصدر نفسه ، ص 173.

[(4)] المصدر نفسه ، ص 174.

[(5)] الحموي، ياقوت (ت626هـ) **معجم الأدباء** ، تحقيق : إحسان عباس ،ط1، ج6، بيروت : دار الغرب الإسلامي ، 1993،ص2851.

و من جهة أخرى نجد بعض النقاد و الأدباء يرفض الإطالة و يستقبحها ، ويميل للإيجاز و القصد في الإبانة ، فقد جاء في العمدة : " قال بعض العلماء :يحتاج الشاعر إلى القطع حاجته إلى الطول ،بل هو عند المحاضرات و المنازعات و التمثل و الملح أحوج إليهـا منـه إلـى الطوال وقال أحد المجودين، وهو محمد بن حازم الباهلي:

أبى لي أن أطيل المدح قصدي إلى المعنى وعلمي بالصوابِ

وإيجازي بمختصرٍ قصيرٍ حذفت به الطويل من الجوابِ

وقيل لابن الزبعري: إنك تقصر أشعارك، فقال: لأن القصار أولج في المسامع، وأجول في المحافل، وقال مرة أخرى: يكفيك من الشعر غرة لائحة، وسبة فاضحة ، وقيل لبعضهم: لم لا تطيل الشّعر؟ فقال: حسبك من القلادة ما أحاط بالعنق. وقيل ذلك لآخر، فقال: لستُ أبيعه مذارعة. وقيل للفرزدق: ما صيّرك إلى القصائد القصار بعد الطوال؟ فقال: لأني رأيتها في الصدور أوقع، وفي المحافل أجول. وقالت بنت الحطيئة لأبيها: ما بال قصارك أكثر من طوالك؟ فقال: لأنها في الآذان أولج، وبالأفواه أعلق. وقال أبو سفيان لابن الزبعري: قصرت في شعرك؟ فقال: حسبك من الشّعر غرّة لائحة، وسمةٌ واضحة. وقيل للنابغة الذبياني: ألا تطيل القصائد كما أطال صاحبك ابن حجر؟ فقال: من انتحل انتقر. "[1] .

ونجد كثيرا من النقاد البلاغيين القدماء يميل إلى الوقوف على مفهومي الإيجاز والإطناب عند ذكر الطول و القصر في العمل الأدبي على نحو يكشف وعيا نقديا بهذه القضية ،فالجاحظ على سبيل المثال لا يرى أن الإيجاز "يعني به قلة عدد الحروف واللفظ وقد يكون الباب من الكلام من أتى عليه فيما يسع بطن طومار فقد أوجز ،وكذلك الإطالة ،وإنما ينبغي له أن يحذف بقدر ما لا يكون سببا لإغلاقه ولا يردد وهو يكتفي في الإبهام بشطره،فما فضل عن المقدار فهو الخطل"[2] ،ويرى الرماني أن " الإيجاز بلاغة ،والتقصير عيّ ،كما أن الإطناب بلاغة والتطويل عيّ ، ...، فإن لكل واحد من الإيجاز و الإطناب موضعا يكون به أولى من الآخر ،لأن الحاجة إليه أشد ، والاهتمام به أعظم،فأما التطويل فعيب وعيّ ، لأنه تكلف فيه الكثير فيما يكفي منه

---

[1] ابن رشيق.المصدر السابق ، ج1،ص 163.

[2] الجاحظ،عمرو بن بحر(ت255هـ) **الحيوان**، ط1، ج1، تحقيق:عبد السلام هارون، مطبعة البابي الحلبي: القاهرة، 1938،ص91.

القليل "[1] ويتابع في هذا ابن سنان الخفاجي في سر الفصاحة ،وابن الأثير الذي يقول:" الإطناب زيادة اللفظ على المعنى لفائدة ،والتطويل زيادة اللفظ عن المعنى لغير فائدة "[2] .

إذن، وجدت القصائد الطوال أنصارا لها و كذلك غير الطوال ، و لم نجد من يقطــع فــي الأمر، بل إن أصحاب الطوال لم يكتفوا بها و أبدعوا القصار و القِطَع ، و ظهــرت الأراجيــز بصفة الطول التي عرفت بها مع اختلاف المواقف منها ذاتها، دون أن نصل إلى حدود الملاحم التي اشتهرت عند بعض الأقوام غير العربية ،وهذه القضايا وسواها مما يحتاج إلى وقفة متأنيــة للكشف عن أبرز ما دار حولها عند القدماء -نقاد وشعراء- ولعل ما قام به يوسف بكــار فــي كتابه القيّم "بناء القصيدة "محاولة تستحق النظر والدراسة للوقوف على كثير مما أورده القدماء حول طول القصيدة العربية و القضايا الفنية التي تتصل به[3] ويمكن أن نخلــص ممــا ســبق اقتباسه و عرضه إلى الآتي :

- وقعت القصيدة الطويلة موقعا عظيما في نفوس النقاد و الأدباء القدامى ، وقدموها علــى غيرها في غير ما موضع .
- اتخذ بعض النقاد نظرية الكم معيارا أساسيا للمفاضلة بين الــشعراء ، فكــانوا يقــدمون الشاعر لكثرة قصائده الطوال .
- لم يتواضع القدماء على دلالة محددة لمفهوم القصيدة الطويلة بل كانوا يــسبغون علــى القصيدة صفة الطول أو الجودة دون أن يحددوا عدد الأبيــات الواجــب توافرهــا فــي القصيدة لتُعدّ طويلة ، إلا أن نظرة إلى بعض القصائد التي عُدت عنــد بعــض النقــاد وأصحاب الاختيارت من الطوال الجياد تُظهر أن عدد الأبيات فيها تــراوح مــا بــين الخمسين و المئة تنقص أو تزيد قليلا كما في شرح القصائد السبع الطوال و المفضليات و الأصمعيات .

---

[1] الرماني،علي بن عيسى(ت386هـ) **النكت في إعجاز القرآن** (ثلاث رسائل في إعجاز القرآن)،ط1، تحقيق: محمد خلف الله وزغلول سلام ، دار المعارف: القاهرة ، (د.ت) ، ص 72 -73

[2] ابن الأثير،ضياء الدين الجزري(ت637هـ) **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**،ط1،ج2 تحقيق:محمد محي الدين عبد الحميد ،مطبعة البابي الحلبي: القاهرة 1939، ص128 -129

[3] انظر: بكار،يوسف (1983) **بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث**، ط2، دار الأندلس للطباعة والنشر : بيروت ، ص 240 -271.

- استندت صفة الطول في القصائد العربية القديمة إلى جانبين :الشكل ، و المضمون ، وكان المظهر الشكلي هو الأهم في تحديد صفة الطول ، وتبعه المضمون ،أي لم يكن المضمون وحده كافيا لتُعد القصيدة من الطوال إن لم يعاضده الشكل الخارجي .
- انقسمت وجهة النظر الفنية للقصيدة الطويلة لدى القدماء إلى قسمين: أولهما منتصر لها ومقدم لصاحبها، و ثانيهما : منكر لها ،أو معرض عنها، دون أن يخلو الأمر من منصف جعل لكل نمط مناسبته و حاجته .
- اللافت في كل ما سبق أن كثيرا من الأحكام النقدية حول القصيدة الطويلة صدرت عن نقاد يولُون المقام ومراعاته لمقتضى الحال وعنصر السماع أهمية كبيرة في ما يذهبون إليه وهو أمر يفقد كثيرا من أهميته في القصيدة المعاصرة ، وسيختفي التأثير الكبير لعنصر الإلقاء والسماع وخشية الإملال لأصحاب المقامات وغيرها ليحل مكانها في القصيدة المعاصرة الخطاب الشعري وتحولاته كما سنرى في فصل لاحق من هذه الدراسة

(2)

ارتبط الحديث عن القصيدة العربية المعاصرة قصيدة التفعيلة وظروف نشأتها بالحديث عن أثر القصيدة الشعرية الغربية فيها ، و كان لحركة الترجمة و النشر و الاطلاع على الآداب الغربية و الاتصال المباشر بالغرب أثره الواضح في صياغة بنية القصيدة المعاصرة و اتجاهاتها ، وهذا ما يجعل الحديث عن القصيدة الطويلة في الشعر العربي المعاصر يتطلب الوقوف على القصيدة الطويلة في الشعر الغربي في محاولة لتلمس الأثر الذي يمكن أن نجده في هذا النمط من الشعر دون أن نجعل هذا الأثر إن وجد الدافع الوحيد لظهور القصيدة الطويلة في الشعر العربي المعاصر .

إننا لم نعد نحتاج إلى كثير استشهاد على مدى افتتان كثير من رواد الشعر العربي المعاصر -و على الأخص شعراء التفعيلة - بالأعمال الشعرية الغربية بصورة عامة ،بل إن كثيرا منهم قد عبّر بوضوح عن إعجابه الشديد بكثير من النماذج الغربية ،نذكر منهم على سبيل المثال لا الحصر بدر شاكر السياب الذي يقول : " درست شكسبير وملتون والشعراء الفكتوريين ثم الرومانتيكيين ، وفي سنتيَّ الأخيرتين في دار المعلمين العالية تعرفت لأول مرة بالشاعر الإنجليزي ت.س.إليوت ، وكان إعجابي بالشاعر الإنجليزي جون كيتس لا يقل عن إعجابي

بإليوت " [1] ، ويضيف إحسان عباس في السياق ذاته:" والحقيقة أن السياب في بحثه عن منبع شعري يتلاءم وطبيعته ومنهجه وقع تحت تأثير كل من لوركا وأيديث ستيوي "[2] ويقول في موضع آخر : " أما الشاعرة الإنجليزية يعني ستيويل فإن علاقته بها أقوى وأعمق ، وربما كان من الغريب أن تحتل أيديث ستيويل كل هذه المكانة في نفسه ، ... وتحدث دائما عنها في إجلال بالغ ، وذهب يعلن في شيء من المباهاة أنه تأثر طريقتها في الشعر ، وقرنها دائما بإليوت ؛ليقول إن الشعر الإنجليزي الحديث عرف شاعرين عظيمين لا واحدا" [3] ، أما القصائد الطويلة الغربية التي نود الإشارة إلى تأثيرها في الرواد فهي كثيرة لعل أهمها وأشهرها: الأرض اليباب و الرجال الجوف لإليوت ، و أم ترثي طفلها لأيديث ستيويل ، و ملكة الجان لسبنسر ، و عذابات شمشمون لملتون ، و البحيرة ل لامارتين إلى جانب قصائد لشيلي ، و ووردز ورث وتوماس غراي، وكيتس وغيرهم .

و كما أن النقاد القدامى لم يجمعوا على أمر واحد في القصيدة الطويلة فكذلك النقاد الغربيون المعاصرون اختلفوا في الأمر عينه ، فنجد منهم من أقرّ وجود القصيدة الطويلة و أبدع عددا منها مثلما نجد عند الناقد و الشاعر ت.س.إليوت ، ومنهم من وقف موقفا متوسطا كذلك الذي يرى أن " عنصر الحجم أو الطول عنصر هام ، وهو ليس هاما بذاته و إنما بمقدار ما يجعل بالإمكان الزيادة في التواشج و التوتر و رحابة العمل ، ...،و أن القصيدة الطويلة اليوم يجب أن تؤدي بدورها مقابل ما تستغرقه من مدى -أكثر مما كانت تفعله في الماضي " [4] وهذا الرأي نجده من قبل عند أرسطو حين رأى أن " الطول الفني الأمثل هو الذي يسمح للبطل أن ينتقل من حال السعادة إلى حال التعاسة أو من حال التعاسة إلى حال السعادة وذلك في سلسلة من الأحداث المترابطة ببعضها على أساس من التتابع الحتمي أو المحتمل" [5] .

ويفرد هربرت ريد جزءا من كتابه (طبيعة الشعر) للوقوف على القصيدة الطويلة ويرى أن أكثر الشعراء "يطمح لنظم قصائد طويلة ، ويمكننا أن نقول تقريبا إن الاختلاف بين شاعر

[1] عباس ،إحسان (1987) **بدر شاكر السياب:دراسة في حياته وشعره** ، ط4 ، بيروت: دار الثقافة ، ص123.

[2] المرجع نفسه ، ص 251 .

[3] المرجع نفسه ، ص 254 -255 .

[4] ويليك ،رينيه و وارين،أوستين (1932) **نظرية الأدب** ،ترجمة : محي الدين صبحي ،مراجعة : حسام الخطيب، ط3 بيروت :المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، 1985 ، ص 257 .

[5] أرسطو طاليس (ت 322 ق.م) **فن الشعر** ،ترجمة :إبراهيم حمادة ، القاهرة:هلا للنشر و التوزيع، 1999،ص 36.

مفلق وشُعرور إنما هو القدرة على نظم قصيدة طويلة نظما ناضجا ، ولست قادرا على التفكيــر بأي شاعر يجازف المرء بتسميته (عظيما) في الوقت الذي يتألف فيه عمله الشعري من مقطعات قصار ليس غير ، وطبيعيّ،على الرغم من ذلك أن يكون ثمة شعراء صــغار كثيــرون ممــن توافرت لهم موهبة فذة لنظم المقطعات القصار ، لهم عدد من القصائد الطوال الخاوية التي تعزّ قراءتها الأمر الذي يحط من منزلتهم "[1] بمعنى أن الشعراء الكبار في نظره هم الذين يستطيعون نظم القصائد الطوال و الذين لا يستطيعون ليسوا كذلك ،ولا يفوت ريد التنبيه إلى أن "ثمة أنواعا من القصائد يكون فيها الطول لازما يحكم موضوعاتها من مثــل :الملحمـــة(Epic) والقـــصائد الفلسفية (Philosophic) و الأناشيد الغنائية الطويلة (Odes) و القصائد القصـــصية (Direct Narratives) وكلها ليست من الأعمال الشعرية الضخمة أو الطويلة "[2] و هذا رأي نرى فيـــه مبالغة من الناقد تحتاج إلى تعليل أعمق، و يصعب القطع فيها على النحو الذي سبق مـــع أنـــه يتنبه إلى نقطة مهمة للغاية تتعلق بالطول ذلك أنه "ليس ثمة معيار شامل ، و في غياب المقياس الطولي نكون مدفوعين إلى التفتيش عن مقياس نوعي، ثمة اختلاف بين القـــصيدة القـــصيرة و القصيدة الطويلة لكنه ليس اختلافا في الطول بقدر ما هو اختلاف فـــي الجـــوهر "[3] . و هـــذا الاختلاف الجوهري بين القصيدة القصيرة و الطويلة "يعتمد على الغنائية ،فنحن غالبا ما نـــدعو القصيدة القصيرة قصيدة غنائية "[4] ثم يردف قائلا : إن القصيدة الغنائية هي التي "تجسد موقفا عاطفيا مفردا أو بسيطا ، القصيدة التي تعبر مباشرة عن حال ذهنية مسترسلة "[5] أما القـــصيدة الطويلة "فهي القصيدة التي توحد من خلال البراعة عددا أو كثيرا مـــن مثـــل هـــذه الأمزجـــة العاطفية "[6] وكذلك حين "يكون التصوّر معقدا جدا إلى حدّ يستدعي من العقل أن يتلقـــاه فـــي سلسلة مفككة مرتّبا هذه السلسلة أخيرا في وحدة شاملة ،تحدد القصيدة آنذاك بأنهـــا طويلـــة "[7] . وكثير من أنظار ريد السابقة وجدت من النقاد العرب من يسير عليها حذو النعل بالنعـــل كمـــا

---

[1] ريد، هربرت(1997) **طبيعة الشعر**، ترجمة :عيسى العاكوب ، مراجعة :عمر شيخ الشباب، دمشق :منشورات وزارة الثقافة السورية ،ص 59.

[2] بكار،يوسف، المرجع السابق، ص254.

[3] ريد ، المرجع السابق ، ص 60.

[4] المرجع نفسه، ص 60.

[5] المرجع نفسه، ص 60.

[6] المرجع نفسه ، ص 60.

[7] المرجع نفسه ، ص 64.

سنجد عند عز الدين إسماعيل و غالي شكري ، و خليل الموسى و غيرهم وفق ما سنبين في الصفحات الآتية.

و على العكس من هربرت ريد فإن الناقد و الشاعر إدجار آلان بو يقف من القصيدة الطويلة موقفا صارما يتمثل في رفضها التام ، وعدّها "كذبة مفتعلة" وهو في هذا الرأي يناقش الأمر من ناحية القدرة الإبداعية والحالة النفسية للمبدع ،ويرى أن القصيدة : "لا علاقات لها بالعقل أو الوعي إلا بصورة جانبية، وهي لا تهتم إطلاقا بالواجب أو الحقيقة "[1] و قد ضمّن بو نظرياته عن الشعر وفصلها في مقاله " مبدأ الشعر " و مقال "العقلية في الشعر " و مقال "فلسفة التأليف" الذي يدعو فيه " إلى الإيجاز في كتابة الشعر ،وكان يدعو إلى القصيدة التي يستطيع القارئ أن يقرأها في جلسة واحدة ،إنه يرمي القصيدة الطويلة بالتناقض لأنها لا تحقق هدفها -وهو السمو بالروح لفترة من الوقت -إنه يقول إن القصيدة الطويلة تفتقر إلى الوحدة ، وهو في نفس الوقت يعتقد أن قصائد هوميروس وملتون إن هي إلا سلسلة من القصائد القصيرة "[2] ويرفض "بورانيللي فنسنت" هذا الرأي ويرى أنه "قد تكون القصيدة الطويلة قصيدة حقيقية من أول بيت فيها حتى آخر بيت، ولكن قد يكون العيب هو عيب القارئ ، قد يفتر انتباه القارئ ويضعف نتيجة لتعبه الخاص لا نتيجة لطول القصيدة ، ولكن" بو" لا يفكر في هذا الاحتمال ، كما أنه لا يفكر في احتمال شعور القارئ بلذة جمالية تتحقق إذا ما قرأ القصيدة الطويلة على دفعات"[3] .

و اعترض جورج لوكاتش على تلك الأنظار التي تبناها إدجار بو و رأى أنها ستصير إلى النسيان بل إن كُتّابا أقل منه بكثير يعني بو أعلنوا نظريات أشد ضحالة لكنها سقطت في النسيان ، يقول لوكاتش :" إن بو ينكر في بحثه الغني بالمعلومات المفيدة (المبدأ الشعري) إمكانية أثر شعري طويل قائلا :"إنني أقول أن ليس ثمة قصيدة طويلة ، وأقول عن تعبير قصيدة طويلة هو ببساطة تناقض فاضح في حدّ الكلمة" ،و في عمله (فلسفة التأليف) يشرح زعمه هذا بقوله : " إن كل أثر لا يقرأ في جلسة لا يتصف بوحدة و شمولية ، إن كل ما نسميه قصيدة

---

(1) روسلو،جان(1978) **ادغار آلا ن بو** ، ترجمة : كميل قيصر،بيروت :المؤسسة العربية للدراسات و النشر، ص140.

(2) بورانيللي،فنسنت(- 196) **إدجار آلان بو:القصصي و الشاعر**،ترجمة:عبد الحميد حمدي ،مراجعة:أحمد خاكي،القاهرة، دار النشر للجامعات المصرية ، ص 102 .

(3) فنسنت ، المرجع السابق ، ص 102 -103 .

طويلة ليس في الواقع سوى تتابع قصائد أقصر ، أي تأثيرات شعرية قصيرة "[1] وهــذه كلهــا آراء مرفوضة ، و مع ذلك فإن اعتراض إدغار -و من انتهجه نهجه- على وجــود القــصيدة الطويلة اعتراض له ما يبرره من بعض النواحي، و يبقى القطع باتخاذ موقف محدد من القضية أمرا صعب المنال ، لكننا نخلص من العرض السابق إلى الآتي :

- ظهرت القصيدة الطويلة المعاصرة بصورة جلية في الأدب الغربــي ، و يبــدو الأمــر منطقيا إذا ما نظرنا إلى الأمر من جانب أنه امتداد طبيعي لأدب عــرف أنواعــا مــن القصائد الطوال والملاحم التي اشتهرت في الآداب الغربية منذ أمد بعيد .
- اختلفت القصيدة الطويلة المعاصرة في الغرب عن ذلك النمط الملحمي الذي كــان فــي القديم ، و اصطبغت بالصبغة العصرية للشعر التي ظهرت في الغرب حديثا.
- أثرت القصيدة الطويلة الغربية المعاصرة تأثيرا كبيرا فــي قــصيدة التفعيلــة العربيــة الطويلة، وكانت عاملا مهما من عوامل ظهورها، و ما نشير إليه في هذا المقام يختلــف عن المطولات الشعرية العربية التي ظهرت في بدايات القرن الماضي التي يعد الخوض في اتخاذ موقف منها أمرا ضروريا تجعلنا الحدود الزمنية للدراسة نتجاوزه.

(3)

اختلفت القصيدة العربية المعاصرة اختلافا بيّنا عن القصيدة العربية التقليدية ، و اختلفــت معها دلالة الطول و البناء الفني و أشياء أخرى كثيرة ، و لم يعد الطول إن عُدّ ضد القِــصر - إلا مظهرا خارجيا ليس كافيا لبيان حقيقة هذا النمط الجديد من الشعر ، وتحول الشعراء و النقاد إلى سمات أخرى تتجلى في القصيدة الطويلة و تتصل اتصالا وشيجا ببنائها الفني الذي يبدو أنه يحاول بصورة عامة أن ينأى بنفسه عن الغنائية التقليدية و ينحو منحى دراميا أو ينفتح علــى الأجناس الأدبية الأخرى من خلال توظيف التقنيات المعاصرة و أدوات البناء الجديدة التي تُلح على الرؤية و التجربة المتكاملة و تحوّل الشكل إلى أداة لتحقيق تلك الغاية ، و نحاول في مــا يأتي أن نقف على بعض أبرز الآراء التي بحثت في مفهوم القصيدة الطويلة عند النقاد و الأدباء العرب المعاصرين ، و بيان أبرز الخصائص والسمات التي توافرت فيها ، و العوامل المــؤثرة في ظهورها .

---

[1] لوكاتش،جورج(1948).**دراسات في الواقعية**،ط2،ترجمة:نايف بلوز،منشورات وزارة الثقافة:دمشق،1972،ص 207.

يعدُّ عز الدين إسماعيل من أوائل النقاد العرب الذين أوْلوا القصيدة الطويلة شعر التفعيلة تحديدا - اهتماما واسعا في كتابه "الشعر العربي المعاصر :قضاياه و ظواهره الفنية والمعنويــــة" ويرى أنه خلال الخمسة عشرة سنة الأولى من بدايات القصيدة العربية المعاصرة "تم استكشاف عدة أطر للقصيدة ، كان آخرها إطار القصيدة الطويلة ، و كان هذا التطور نفـــسه فـــي إطـــار القصيدة الجديدة مصاحبا لبروز النزعة الدرامية و غلبتها على الشعر المعاصر "[1] وسنلاحظ بعدها أن فكرة النزعة الدرامية و التعقيد في القصيدة الطويلة ستكون أساسا يبني عليه عز الدين إسماعيل تصوره العام لقضايا القصيدة الطويلة الفنية و المعنوية ، متأثرا في كل ذلك بما صـــدر عن هربرت ريد و على الأخص ثنائية العاطفة والفكرة[2] ، وتعريفه -أي ريد - للقصيدة القصيرة (الغنائية) و القصيدة الطويلة ، و مؤثرا هو الآخر -إسماعيل - بالنقاد العرب الذين تبنوا ما تبنـــى من آراء واتجاهات تتصل بالقصيدة الطويلة.

يقول عز الدين إسماعيل إن "مفهوم القصيدة قد تغير ، فلم تعد عملا إضـــافيا للإنـــسان يزجي به أوقات فراغه أو يمارس فيه هواياته ،وإنما صارت عملا صميميا شاقا ،يحتـــشد لـــه الشاعر بكل كيانه ،صارت القصيدة تشكيلا جديدا للوجود الإنساني ، و مزيجا مركبا معقدا مـــن آفاق هذا الوجود المختلفة أو لنقل في إيجاز -إنها صارت بنية درامية "[3] و يرى عز الـــدين إسماعيل أن عصر الملاحم الشعرية قد انتهى تقريبا من عصرنا هذا ، و أن القـــصيدة الطويلـــة المعاصرة صورة بديلة للملاحم القديمة و " نستطيع أن نقرر وفقا لنظرية تطور الأنواع الأدبيـــة أن جوهر القصيدة الملحمية الطويلة قد ازداد وضوحا و نماء وتميزا في العصر الحديث ، ولـــم تفقد الملحمة إلا خصائصها الشكلية وملابساتها العامة ،كالطول المفرط ، و المدة الطويلة التـــي يستغرقها نظم القصيدة ،و كما تطور النوع تطور الاسم الذي يطلق عليه فأصـــبحت "القـــصيدة الطويلة "بديلا من "الملحمة" "[4] ،وإذا سلمنا بصحة الرأي السابق فإننا نقول بدايـــة:إن كـــان هذا التفسير لظهور القصيدة الطويلة يصلح للآداب التي عرفت "الملحمة" فبماذا سنفسر ظهـــور القصيدة الطويلة في الشعر العربي المعاصر الذي يكاد يكون خاليا من "الملاحـــم" و أي نـــوع أدبي سيكون البديل الذي تطورت عنه القصيدة الطويلة عربيا؟ مع اعتقادنا بأن هذا التفسير غير

[1] إسماعيل ،عز الدين (1978) **الشعر العربي المعاصر :قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية**، ط3، القاهرة : دار الفكر العربي، ص240 .

[2] المرجع نفسه ، ص 241.

[3] المرجع نفسه ، ص 248 -252.

[4] المرجع نفسه ، ص 248 .

واقعي وغير مرتبط بتطور الأجناس الأدبية الذي يرى بعض النقاد أنه "لا يقوم على حقيقة علمية وأساس متين من الحجج و البراهين التي يمكن الأخذ بها والاعتماد عليها في تفسير بعض الظواهر الأدبية عند الأمم و الشعوب " [1]

ثم يقول عز الدين إسماعيل إن " القصيدة الطويلة قد أخذت تعمل في خفاء لتدخل نوعا شعريا جديدا في الشعر العربي لم يعرف فيه من قبل هو (شعر الفكرة) ، فلم يعد الشعر أنه مجرد مشاعر بل أصبح كما يقول الشاعر ريلكه خبرات إنسانية و تجارب عميقة" [2] لكنه لا يوضح لنا هل القصيدة الطويلة التي تعمل في الخفاء في النص السابق هي القصيدة العربية أم الغربية ، لكن الذي يبدو لنا واضحا من النص أن عز الدين إسماعيل يلح على قضية (الفكرة) التي أخذها عن هربرت ريد جاعلا منها معادلا لمفهوم القصيدة الطويلة المعاصرة .

وكان غالي شكري من الذين تحدثوا عن القصيدة الطويلة في وقت مبكر [3] أيضا ورأى أنه "مما يؤكد طموح شعرائنا إلى اللحاق بركب هذه الحضارة هو ما نلاحظه من تجارب في باب (القصيدة الطويلة) " [4] لكنه قبل أن يعرض لنماذج من تجارب شعرائنا المعاصرين مع القصيدة الطويلة يطرح سؤالا مهما ويجيب عنه فيقول : " ما هي القصيدة الطويلة ؟ أجاب الشاعر العربي القديم بما يمكن تسميته (المطولات) لا (القصائد الطويلة) ، فقد كان من مظاهر الإعجاز أن يكتب الشاعر في بحر واحد وربما قافية واحدة -أكبر عدد ممكن من الأبيات التي قد تصل المئات و الألوف ،...، أما ما تقوله هذه المطولات و طريقتها في القول فإنها أشياء لم تخطر على بال الشاعر العربي القديم إلا في القليل النادر " [5] ، و أيا ما كان موقفنا من هذا الرأي فإن دلالته الواضحة تقطع الصلة بين القصيدة الطويلة المعاصرة والقصيدة الطويلة التقليدية التي أطلق عليها اسم المطولات ، أي لم يعرف العرب القدماء القصيدة الطويلة كما عرفها الشاعر المعاصر و بذا تكون حديثة في الشعر العربي المعاصر ، أما دلالة القصيدة الطويلة في النقد الحديث فتكون كتلك القصيدة التي نجدها عند الشاعر الأوروبي يقصد إليوت - " الذي يقول لنا إن القصيدة الطويلة (تركيبة شعرية جديدة) لا علاقة لها بعدد الأبيات ، إن

---

[1] بكار المرجع السابق ، ص 251 .

[2] المرجع نفسه ، ص 250 .

[3] ظهرت الطبعة الأولى من كتابه (شعرنا الحديث إلى أين) عام 1968 ، و صرح في مقدمة الكتاب أن مادته تتكون من مجموعة بحوث نشرت قبل هذا التاريخ بخمس سنوات .

[4] شكري ، غالي (1991) **شعرنا الحديث إلى أين ؟** ،ط 3 ، بيروت ، دار الشروق ، ص 95 .

[5] المرجع نفسه ، ص 95 .

طولها مظهر خارجي فحسب ، هو نتيجة لأسباب أكثر عمقا ،... ولا سبيل أن تستغني فيها عن مقطع بآخر ولا عن بيت بآخر "[1] و بذا يتبنى غالي شكري القول بنسبة ظهور القصيدة الطويلة في الشعر العربي المعاصر إلى مؤثرات غربية ، وتصبح دلالة الطول مرتبطة بالرؤية و البناء الدرامي المعقد .

أما خليل الموسى فإنه يتدرج في الوصول إلى دلالة مصطلح القصيدة الطويلة من خلال تعريف القصيدة القصيرة التي يرى أنها " ذات عاطفة واحدة منتشرة فوق مساحة القصيدة تسير في اتجاه واحد، ترافقها رؤية ممتدة على السطح، يوجهها شعور انفعالي حار، ولذلك تضحي القصيدة القصيرة بكثير من ميزات الإبداع، فهي تفقد عنصر الصراع وتغدو متشابهة في ظاهرها وباطنها، فالشعور الانفعالي يقود رؤية القصيدة ويوجهها ، ومن خصائصها أيضاً التقريرية والرتابة والحشو، فالتقريرية نتيجة للانفعال الحار الفوضوي، ولانعدام عنصري الصراع والحركة في بنية القصيدة. أما الرتابة فيفرضها الوزن الظاهري المكرر من جهة، وانعدام الحركة و التموج في بنية القصيدة من جهة أخرى. وأما الحشو فأمر ناتج عن كل ما تقدم "[2] ، إلا أن كثيرا من الصفات التي يسبغها خليل الموسى على القصيدة القصيرة غير مقبولة ؛لأنها تحمل أحكاما غير معللة ، و لا تلتفت إلى القيمة الفنية التي يمكن أن تتحقق من خلال القصيدة القصيرة تماما كما في القصيدة الطويلة ، ويبدو أن الهاجس الذي كان يدفعه لمثل هذا القول هو نفي مثل تلك الأوصاف عن القصيدة الطويلة وهو أيضا مما لا نسلم به على نحو تام أو مطلق .

ثم يحشد الموسى للقصيدة الطويلة تعريفا طويلا يحوم حول مبدأ الفكرة المركبة والبناء الدرامي دون أن يضيف كثيرا إلى ما قاله عز الدين إسماعيل و غالي شكري ،فيقول : القصيدة الطويلة " عمل شعري ضخم مركب معقد، ذو معمارية درامية، وبناء عضوي يقوم على أساس الصراع بين عناصر فكرية متجاذبة في حوار داخلي، وتداخل أفقي شاقولي وظيفي، وقد تستخدم أسلوب القص والحوار المسرحي للتعبير عن الحياة. والشاعر فيها وريث الحضارات الإنسانية بلا استثناء، فصوته يتداخل ضمن سيمفونية من الأصوات المختلفة، إلى أن تصير القصيدة قطعة

---

[1] غالي شكري ، المرجع السابق ، ص 96 .

[2] الموسى، خليل (1980) مفهوما القصيدة الطويلة والقصيرة في شعرنا المعاصر، **مجلة الموقف الأدبي** (عدد114) ص75.

من الحياة في تطورها النفسي والفكري والاجتماعي. ثم هي تجربة تعبر عن رؤيا باختصار: القصيدة الطويلة هي التي تعرف كيف توائم بين غنائيتها وعمقها." [1] ، ويسلم كما ذهب غالي شكري من قبل إلى أن " القصيدة الطويلة حديثة العهد في شعرنا المعاصر، وأنها نتيجة لمؤثرات أوروبية وظروف عربية موائمة لها " [2] إنه باختصار لم يضف حرفا واحد جديدا لما جاء به عز الدين إسماعيل أو غالي شكري اللذان كان واضحا جدا تأثرهما بالآراء النقدية الغربية التي عرضنا لجزء منها.

و ليس خليل الموسى هو الوحيد الذي ينطبق عليه هذا الحكم بل إن الغالبية العظمى من النقاد العرب لم يزيدوا على التوسع أو الإيجاز أو تغيير الصياغة اللفظية في الحديث عن القصيدة الطويلة، و نكتفي في هذا السياق بذكر بعض أمثلة على ما نقول كتلك التي نجدها عند جلا الخياط في قوله : " بدأت تنحسر ظلال الغنائية لتحل مكانها أجواء درامية ، وتضاءلت الأغراض القديمة وصار الإنسان مدار مضامين شعرية تحمل سمات محلية واضحة تؤدي إلى عالمية في الذيوع و الانتشار " [3] ، أما إبراهيم الحاوي فيقول مفرقا بين القصيدة القصيرة والطويلة : " إن القصيدة القصيرة ذات مستوى شعوري واحد، وموقف عاطفي يسير باتجاه محدد و ملموس ، أما القصيدة الطويلة :فهي التي اجتمعت فيها عدة مواقف شعورية و خبرات فردية أو إنسانية متنوعة " [4]،و كذلك وليد مشوح الذي يذهب إلى أن " التشكيل في القصيدة الطويلة لا يقوم على لحظة معينة من لحظات الرؤية الشعرية ، وإنما يستمد مقوماته من الموقف الدرامي الذي تحكيه القصيدة الطويلة " [5] بل إن كثيرا من الدراسات المتخصصة بشاعر معين هي الأخرى تبنت الرأي ذاته.

و مما يستوقفنا في العرض السابق ذلك الإلحاح على البناء الدرامي في القصيدة الطويلة المعاصرة و النفور من النموذج الغنائي و إن كان طويلا - حتى تكاد تكون القصيدة الطويلة عند كثير منهم هي القصيدة الدرامية ،و لعل ذلك يعود إلى " أنهم كانوا يبحثون عن البنية الفنية

---

[1] الموسى ، المرجع السابق ، ص 81 .

[2] المرجع نفسه ، ص 81 -82

[3] الخياط ، جلال (1975) **الأصول الدرامية في الشعر العربي** ، بغداد ، وزارة الثقافة و الإعلام ، ص6.

[4] الحاوي،إبراهيم (1984) **حركة النقد الحديث و المعاصر في الشعر العربي**، بيروت :مؤسسة الرسالة ،ص 209.

[5] مشوح،وليد ،التشكيلات الحيوية في معمار القصيدة العربية الجديدة ،**مجلة ثقافات** ،كلية الآداب،جامعة البحرين (ع 3) 2000 ، ص 55 .

العليا للقصيدة الطويلة ، البنية الدرامية التي هي وسيلة الشعر للبعد عن الغنائية ، و لأنهم وجدوا أن النماذج المتميزة من القصيدة الطويلة ذات بنية درامية "[1] أو هذا ما اعتقده كثير منهم أو لأن طبيعة النماذج الشعرية في بدايات القصيدة الطويلة المعاصرة كانت تتكئ على نمط البناء الدرامي وتوظفه أكثر من سواه في بنية النص لكن الخطير في الأمر هو ذلك التشدد للبناء الدرامي الذي ذهب معه بعض النقاد إلى أن " أية قصيدة تقع خارج هذا المفهوم هي مطولة وليست قصيدة طويلة لسبب بسيط هو افتقارها إلى البنية الدرامية التي أصبحت عاملا حاسما في تحديد هوية (القصيدة الطويلة) ، وفرزها عن نسختها المشوهة (القصيدة المطولة)"[2] وهذا الرأي غير مقبول بل إنه ينبغي " ألا يتبادر للذهن بأن أي قصيدة طويلة هي درامية بالضرورة، فليس الطول وحدة ميزة للعطاء الدرامي "[3] ،ولا يعني هذا أن القصيدة الطويلة "واحدة من أهم إنجازات الحداثة الشعرية العربية على مستوى البناء الفني للقصيدة في شكلها الجديد"[4] ، دون أن ننتقص من قيمة البناء الدرامي و أثره في القصيدة المعاصرة ، أو أهمية الغنائية حتى في القصيدة المعاصرة - كما سنبين في الفصول التالية .

(4)

القصيدة القصيرة

بدا من الحديث السابق عن القصيدة الطويلة أن ضدها هو القصيدة القصيرة ، و هذا ما يجعلنا نلقي نظرة سريعة إليها تكمل ما عرض آنفا ، فالقصيدة القصيرة المعاصرة يمكن أن تُعد منجزا مهما لا يقل شانا عن القصيدة الطويلة ، و لا نبالغ إن قلنا إن كثيرا من الشعراء الرواد والجيل الذي تلاهم قد أبدع هذا النوع من القصائد أكثر من القصيدة الطويلة، و قد بين عز الدين إسماعيل أن القصيدة القصيرة ما تزال " تشغل حيزا لا بأس به في دواوينهم -الشعراء الرواد - وما زال شعراء الجيل الطالع يكتبونها "[5] .

---

[1] حجازي،رقية (1994) **القصيدة الطويلة في الشعر العربي الحديث**، رسالة ماجستير غير منشورة ، الجامعة الأردنية ، عمان ، الأردن ، ص 25.

[2] القصيري ، فيصل (2006) **بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة**،ط1، عمان:دار مجدلاوي للنشر ، ص 40

[3] أطميش،محسن (1977) **دير الملاك** :دراسة فنية في الظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، بغداد : منشورات وزارة الثقافة و الإعلام ، ص 75 .

[4] القصيري ، المرجع السابق ، ص35.

[5] إسماعيل ، المرجع السابق ، ص 242.

و قد اهتم كثير من النقاد بالقصيدة القصيرة المعاصرة فأشار غالي شكري إلى أن " إحدى ضربات الشعر الحديث القصيدة القصيرة المركزة الغنية بالإيماء و الرمز و التدفق " [(1)] وجرى أساس التفريق بينها و بين القصيدة الطويلة لدى كثير من النقاد على أساس الجوهر والمضمون، لا على أساس الطول أو الشكل الخارجي ،و مع ذلك فقد كان الغالب " على القصيدة القصيرة صفة الذاتية و الغنائية " [(2)] ، و هذا رأي هربرت ريد الذي سبق بيانه ، و بقيت العاطفة البسيطة التي تعبر عن موقف شعوري موحد ، والذاتية المفرطة أكثر السمات الفنية المرتبطة بها و المميزة لها ، إلى جانب سمات معاصرة أخرى أبرزها التركيز و الكثافة ، والاستجابة السريعة من الشاعر ، و الخلو من البناء الدرامي الذي تمتاز به القصيدة الطويلة وإن كنا نجد من يرى " أن البناء الدرامي ليس حكرا على القصيدة الطويلة ، بل بات من الممكن الإمساك بعناصره في القصيدة القصيرة نسبيا ، ما دام العرض الفني فيها متميزا بتصاعد وتيرة التأزم العاطفي والفكري " [(3)] .

ولا يمكن الجزم بأن تلك السمات السابقة ظلت ملازمة للقصيدة القصيرة، بل إن دراسات خاصة بالقصيدة القصيرة -كدراسة علي الشرع في بنية القصيدة القصيرة عند أدونيس مثلا - بينت أن للقصيدة القصيرة سمات فنية وقيمة شعرية لا يمكن التقليل من شأنها ، بل إنها قد لا تتوافر في القصائد الطويلة ، وكما أن القصائد الطويلة المعاصرة تعبر عن خصوصية فنية فإن القصيدة القصيرة المعاصرة تعبر عن الأمر عينه ، والمقام لا يتسع لعقد مقارنة بين القصيدة القصيرة و الطويلة .

ومن ضمن الإشكالات التي دارت حول القصيدة القصيرة -إضافة إلى ما اتصل ببنائها - إشكالية التسمية ، فقد ظهر لهذا الشكل من القصائد أسماء متعددة ، و حاول كثير من النقاد أن يوضح نقاط افتراقها عن غيرها من المسميات و نأيا بالبحث عن الإطالة نكتفي بالإشارة إلى أبرز التسميات التي أطلقت على هذا الشكل - سبع عشرة تسمية - كما رصدها فيصل القصيري [(4)] ، وهي :" القصيدة القصيرة أو الغنائية ، و القصيدة الشعرية المركزة ، و قصيدة

[(1)] غالي شكري ، المرجع السابق ، ص 96.

[(2)] أطميش ، المرجع السابق ، ص15.

[(3)] بغدادي، شوقي ، تحولات في بنية القصيدة العربية ، **مجلة الموقف الأدبي** (ع3) سنة 1999 ،دمشق ،اتحاد الكتاب العرب، ص 56.

[(4)] القصيري ، المرجع السابق ، ص95 و ما بعدها.

التوقيعة ، و قصيدة الضربة ، وقصيدة الفقرة ، و قصيدة الدفقة ، و قصيدة الومضة، وقــصيدة اللمحة ، وقصيدة المفارقة ، وقصيدة الأسئلة ، وقصيدة النفس الواحد ،و قصيدة القص الشعري ، و القصيدة الصورة ، و القصيدة الفكرة ، و القصيدة الخاطرة ، و القصيدة البرقية ، و القــصيدة العنقودية " ويرى علي الشرع " أن المستقر في الاصطلاح هــو القــصيدة القــصيرة short poem التي تنتظمها دفقة " [1] .

[1] الشرع ،علي (1987) .**بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس** دمشق :منشورات اتحاد الكتاب العرب ، ص 54 .

الفصل الأول

في القصيدة الطويلة و عوامل ظهورها

أنماط القصيدة الطويلة

بدا من الواضح تأثر الشعراء العرب المعاصرين بالنماذج الشعرية الغربية ، و كذلك بدا تأثر نقادنا العرب بالآراء النقدية الغربية المتصلة بقضايا الشعر المعاصر ،و التأمل في الخلاف الذي وقع بين النقاد -من عرب وغربيين - يسلمنا إلى أمر نرى أن له أهمية في هذا الشأن ألا وهو تلك النماذج الشعرية التي استندت إليها الآراء النقدية التي عرضنا لبعضها في التمهيد ، وهذا يدفعنا إلى الرجوع مرة أخرى للتأمل في تلك الآراء في سياق متصل مع النصوص التي استشهد بها النقاد و الأدباء للتدليل على صحة ما ذهبوا إليه .

إن كثيرا من النصوص الشعرية التي تمثل القصيدة الطويلة كانت توظف دون معيار محدد لمسوغات اختيارها من قبل النقاد ، بل نرى أنها في كثير من الأحيان كانت توظف لخدمة الرأي النقدي الذي يتبناه الناقد ، وقد يُظهر لنا جمع تلك النصوص من مظانها النقدية في سفر مستقل عن مدى التباين بينها ، إنها في سياق مفرد تصلح لشدّ عضد بعض الأنظار ، لكنها لا تصلح لها جميعا ، فعلى سبيل المثال تبدو لنا بعض أنظار الشاعر و الناقد أدجار آلان بو في القصيدة الطويلة منطقية إذا ما عرفنا أنه دلل على صحتها بنماذج لملتون و هوميروس و دانتي، و تبدو الأنظار المخالفة لأدجار آلان بو كتلك التي وجدناها عند هربرت ريد و جورج لوكاتش مثلا - هي الأخرى منطقية إذا ما عرفنا كذلك أنها بنيت على الاستشهاد بنماذج مختلفة من أعمال سبنسر و ت.س.إليوت ، و عليه فإن بعض الآراء النقدية اختلفت لاختلاف النماذج الشعرية ، وسيكون من الصعب الجمع بين الإلياذة أو الفردوس المفقود والأرض اليباب ،لكن سيظل الطول أبرز الخصائص المشتركة التي تجمع بينها ، وبصورة عامة فإن التباين الحاصل حول القصيدة الطويلة مرده إلى الاختلاف في المضمون و الأسلوب وما يتصل بهما من أفكار وتقنيات و مقدرة فنية ، وعليه قد تكون بعض القصائد طويلة لكن ليس بالضرورة أن تجري على نسق واحد يحكم بناءها ، فقصيدة "حفار القبور" و " الأسلحة والأطفال " للسياب ، من القصائد الطويلة الريادية، و قصيدة البياتي "الذي يأتي ولا يأتي" قصيدة طويلة، وقصيدة "رسالة من أب مصري " لعبد الرحمن الشرقاوي قصيدة طويلة وجدارية محمود درويش قصيدة طويلة ،لكن كل واحدة منها حظيت بآراء نقدية تختلف اختلافا كليا عن الأخرى مع أنها جميعا قصائد طوال .

وترى الدراسة أن الأمر لا يقف عند حدود إثبات الطول أو نفيه على الرغم من الإشكالية التي تصاحب هذه المسألة ،بل نرى أن في الأمر سعة تمكننا من الإفادة من النماذج الشعرية المختلفة في بنائها و طولها للتحدث عن أنماط ممكنة للقصيدة الطويلة مع اعتقادنا بأنه "من الخطل أن يحدد النقاد أيا كانوا و أنى وجدوا طولا محددا للقصيدة عامة أو للقصيدة الطويلة أو القصيرة خاصة "[1]،ولعله من الممكن أن يتأتى هذا الأمر من بُعدين نقدر أن أولهما يتصل بالشكل الخارجي(الطول) و الثاني يتصل بالبنية الداخلية، لكننا ندرك أن الوقوف على حدود فاصلة بين الأجناس الأدبية وحتى في الجنس الواحد -أمر يصعب الوصول إليه بصورة قطعية وتبقى المسألة نسبية في كثير من جوانبها ، فالقصيدة التي تبدأ بمجموعة من الأبيات العمودية ثم تتحول إلى مجموعة من الأسطر الشعرية يصعب في بعض الأحيان القطع في انتسابها لكنها في النهاية تبقى نصا شعريا ،و هذا الأمر هو ما نتمثله في محاولتنا الآتية لتفسير القصيدة الطويلة من حيث الشكل و البنية .

القصيدة الطويلة من حيث الشكل

ذهب بعض النقاد و الأدباء كما بيّنا في التمهيد إلى إنكار أهمية الطول في الحديث عن القصيدة الطويلة و أخذوا يهتمون "بالمقياس "الكيفي" للتفرقة بين القصيدتين الطويلة و القصيرة، وهو ما يتمثل عندهم في الجوهر (Essence) أكثر منه في الطول (Length) "[2] بل إن منهم من رأى أن بعض القصائد قد تكون طويلة طولا شكليا لكنها قصيرة من حيث المضمون فيقول عز الدين إسماعيل : "ينبغي أن يكون واضحا هنا أن القصر ليس معناه قلة عدد أسطر القصيدة ،فقد تكون القصيدة طويلة من حيث عدد الأسطر ،بل قد تشتمل على عدة مقاطع -كما يصنع كثير من شعرائنا المعاصرين حين يذهبون إلى حدّ ترقيم مقاطع القصيدة و مع ذلك تظل القصيدة غنائية و من ثمّ قصيرة مادامت تصور موقفا عاطفيا في اتجاه واحد"[3] ، إلا أنه لا يمكن التسليم بصحة هذا الرأي بصورة تامة ، ونجد الطول معيارا أوليا وأساسيا لوجود القصيدة الطويلة لأنه كما يذهب هربرت ريد "ضروري و اعتباطي في الوقت نفسه ، ضرورة يستدعيها المضمون و اعتباطي بالنسبة إلى الصفة الشعرية للقصيدة ،أعني أنه ليس الشعر ما يستدعي

---

[1] بكار ، المرجع السابق ، ص 253.

[2] المرجع نفسه، ص 253.

[3] إسماعيل ، المرجع السابق ، ص 251 .

الطول بل القصيدة "[1] ، و لا نظن أن قصيدة قصيرة شكلا يمكن أن تسمى قصيدة طويلة لاعتبارات مضمونية ، و نؤمن أن "شكل القصيدة هو القصيدة كلها "[2] إلا أننا في الوقت ذاته نؤمن أن الطول في القصيدة الطويلة أمر يتحقق بوصفه لازمة لا تنفصل عن تكوينها وعليه فإن الشاعر الذي يحقق القدرة على إبداع قصيدة قصيرة تتجاوز العاطفة الفردية إلى الفكرة بأقل عدد من الأسطر الشعرية لا يمكن أن تسمى قصيدته حينئذ قصيدة طويلة .

و قد أسهمت الآراء النقدية التي دارت حول عملية الإبداع الشعري و كيفية تشكل القصيدة في بلورة جزء من الرؤية النقدية الخاصة بالقصيدة الطويلة ،و هذه المسألة من النقاط الرئيسية التي بنى عليها أدجار آلان بو ومن انتهج نهجه حججهم في نفي وجود القصيدة الطويلة من خلال الميل إلى نظرية الإلهام في الإبداع الشعري ،فأنكر أن تدوم الحالة الشعورية كل هذه المدة الزمنية التي يحتاجها خلق القصيدة الطويلة بوصف القصيدة تكثيفا و خلقا لحالة موجودة داخل الشاعر ،تنمو نموا عضويا يتطور من جوانبها كلها مع كل كلمة و صورة جديدة، فعدّ أدجار القصيدة الطويلة مجموعة من القصائد القصار التي ضُمت إلى بعضها ، و عندما عرضنا للانتقاد الذي وجهه "رينيه ويليك" في نظرية الأدب لآراء أدجار قال إنه يرى أن أدجار كان كاذبا في مقالته" فلسفة التأليف"التي وصف فيها كيف أن عملية تأليف قصيدة(الغراب) -لأدجار - قد مضت خطوة خطوة حتى نهايتها بالدقة و التتابع المنطقي الصارم اللذين يتطلبهما حل مسألة رياضية[3] .

و إن كان الخلاف حول عملية الإبداع حاصل في الحديث عن القصيدة بصورة عامة ،فإنه في القصيدة الطويلة أشد ظهورا و تأثيرا و ظل البت في قضية الإلهام و اتصاله بالإبداع الشعري مطلبا بعيدا لم يُقدّر للقدماء و لا للمحدثين البت فيه على الرغم من تعدد النظريات والاتجاهات في هذا السياق، ومن النقاد من عمد إلى جمع أبرز تلك الأنظار و الآراء دون الفصل بشيء و إنما للوقوف عليها و بيان أثرها في تفسير الأثر الأدبي[4] لكننا تعود الدراسة من جديد لتقول :إن طبيعة القصيدة الشعرية ، وخصوصية التجربة التي لا بدّ إن تتقاطع مع الإلهام عند نقطة معينة هي التي تكون المرجعية الأولى للحكم على القصيدة ، ولهذا وجدنا

---

(1) ريد ، المرجع السابق ، ص 61 .

(2) أدونيس،علي أحمد سعيد(1979) **مقدمة الشعر العربي** ، ط1 ، بيروت ، دار العودة ، ص 111.

(3) رينيه ، المرجع السابق ، ص 258.

(4) المجالي،جهاد (2008) **دراسات في الإبداع الفني - الإلهام و الإبداع الشعري** عمان:دار الجنادرية للنشر ، ص38.

قصائد طويلة متميزة و أخرى رديئة ، ويصعب أن نسلم بأن القصائد الطويلة قد خلقت خلقا متكاملا في لا وعي الشاعر و تشكلت دفعة واحدة من أولها حتى آخرها ، و في الوقت ذاته لا شيء يمنع عبقرية الشاعر العظيم أن تخلق قصيدة طويلة في حالة شعورية واحدة إذا كان "يعيش الحدث مخاضا و تجربة ، ويختلط عنده الحلم بالوعي ، والخيال بالواقع ، و اللامرئي بالمرئي ، فتستحيل عنده اللغة لعبا بالكلمات ،فيتحرر الدال من المدلول في تشكيل عفوي يرمي إلى تمثيل عالم قيد البناء ، وتتقلب الكلمات إلى شيفرة جمالية" [1] ،وهذا كله يحتاج إلى مدة من الزمن لا يمكن أبدا تحديدها ،بل قد تختلف المدة التي يحتاجها الشاعر من مقطع لأخر ، ويبقى السؤال قائما:هل تعدّ القصائد التي تستغرق مدة طويلة ، أو تتكون من مقاطع عدة، و حالات شعورية متفاوتة لإتمامها قصائد طويلة؟ أم مجموعة من القصائد التي ضمت إلى بعضها ؟

إن الفصل بإجابة محددة أمر يصعب تحقيقه بصورة قاطعة ، لكن الأغلب على هذه القصائد أن تعد قصائد طويلة ما دامت تحافظ على ثنائية القصيدة الطويلة الخاصة -"التشكيل والرؤيا" - التي استبدلت بثنائية "الشكل و المضمون بمفهومها التقليدي "إذ تحول الشكل المجرد والبسيط و الأحادي إلى التشكيل بمعناه المركب و المعقد و المتعدد ، و تحول المضمون بمعناه المباشر و الكمي و القصدي إلى الرؤيا بمفهومها الحلمي و النوعي و اللاقصدي" [2] ، و بهذا يمكن أن تتشكل القصيدة الطويلة من مجموعة متتالية من المقاطع أو اللوحات و الصور التي قد تأخذ عناوين أو أرقاما شرط تحقيق الاتساق و الترابط في الرؤيا أو الخطاب ، و مع ذلك فإننا لا نعدم وجود تجارب شعرية رديئة حاول أصحابها إبداع القصيدة الطويلة لكن الإمكانات الشعرية خانتهم فجاءت تلك القصائد الطوال مقطعة ،مفككة ،لا رابط حقيقيا يجمع بينها ، و لعدم إدراكهم أنه " للتشكيل في القصيدة الحديثة وجهان أحدهما خارجي ، و الآخر داخلي ، فالتشكيل الخارجي يعني بناء القصيدة بناء متلاحم الأجزاء متدامج المقاطع ،بحيث لا يند جزء من أجزاء النص عن البناء الكلي، أما التشكيل الداخلي فعناصره متنوعة عديدة أبرزها عنصر الصورة و الموسيقى و من خلال هذين العنصرين يتم التعامل الفني الجيد مع سائر العناصر المكونة للتشكيل الداخلي " [3] .

---

[1] جيرو ،بيير(2007).**علم الإشارة السيمولوجيا** ،ط3 ، ترجمة:منذر عياشي ،حلب :مركز الاتحاد الحضاري ،ص18.

[2] عبيد،محمد صابر،التشكيل مصطلحا أدبيا ،**الأسبوع الأدبي** العدد 1124 2008/10/25 دمشق ،اتحاد الكتاب العرب.

[3] إبراهيم الحاوي ، مرجع سابق ، ص 207.

وهذا يقودنا إلى أمر آخر ارتبط بتشكيل القصيدة الطويلة لجأ إليه كثير من الشعراء يتمثل في تقسيم القصيدة الطويلة إلى عدة مقاطع ، وإعطائها أرقاما أو عناوين أو فواصل جعلت بعض النقاد يتخذ منها مطعنا على بعض الشعراء ، ودليلا على تفكك قصائدهم و بالتالي نفي انتسابها لجنس القصيدة الطويلة ، كما فعل غالي شكري حين حلل بعض قصائد البياتي فذهب إلى أن قصيدته (الذي يأتي و لا يأتي) "و أمثالها من هذا النمط بعيد كل البعد عن إليوت والقصيدة الحديثة بشكل عام و قريب غاية القرب من مطولات شعرائنا القدامى" [1] ، و نحن حين نقرأ بعض القصائد المطولة المسهبة من ذلك النوع لا نستطيع "في الغالب الإمساك بخيط يدلنا على مفاتيحها أو مغزاها ، لقد أصبحت هذه المطولات الشعرية تقليعة مغرية جرّت إليها عددا كبيرا من الشعراء المولعين بالثرثرة الجميلة ، وفتحتْ شهيتهم إلى القول إلى أقصى مداها،وحين نحاسب هذه القصائد المطولة و حين نتساءل إن كان هناك من ضرورة فنية أو فكرية تستدعيها نجد أنها لا تختلف عن أية قصيدة قصيرة أخرى " [2] وقد رفض غالي شكري أن يعد قصيدة البياتي السابقة قصيدة طويلة على الرغم من مقاطعها المتعددة و رأى " أن أمثال هذه المقاطع دليل إدانة للشاعر لأنها لا تكاد تستقل بذاتها ، و لا ترتبط بما سبقها أو لحق بها إلا التكرار الممل" [3] و التكرار الذي يزدحم في القصيدة من غير وظيفة فنية يؤديها ما هو إلا عبء عليها، وعامل من عوامل ضعف الاتساق و الترابط ، و دافع للإطالة التي لا مسوغ لها .

و من أمثلة ذلك أننا حين ننظر في قصيدة "يوميات جرح فلسطيني" للشاعر محمود درويش التي يمكن أن تعد من التجارب الريادية له على طريق إبداع القصيدة الطويلة نقف على قصيدة تتكون من أربعة و عشرين مقطعا و مع أن هذه المقاطع العديدة لا تعدم فكرة عامة تنتظمها ، وعواطف جياشة تفيض بها إلا أن التفكك يبدو جليا في كثير منها إذا نظرنا إليها كقصيدة طويلة فلا يضيرها لو تقدم بعض المقاطع بعضه الآخر أو حتى لو حذف فإنه لا يؤثر كثيرا في بنية النص ،فهو يقول في المقطع الثامن عشر :

رايتي سوداء ،

و الميناء تابوت

وظهري قنطرةْ

---

[1] غالي شكري المرجع السابق ، ص 96.

[2] العلاق ، علي جعفر (1981) ، **مملكة الغجر** ، بغداد ، دار الرشيد للنشر و التوزيع ، ص 119 -120.

[3] غالي شكري المرجع السابق ، ص 97.

يا خريف العالم المنهار فينا

يا ربيع العالم المولود فينا

زهرتي حمراء ،

و الميناء مفتوح ،

وقلبي شجرةْ! [(1)]

و هذا المقطع ككثير من المقاطع يمكن أن يتقدم أو يتأخر أو حتى أن يحذف أو يدمج في غيره دون أن يؤثر ذلك كثيرا في القصيدة و الحق ما ذهب إليه غالي شكري من أن صنع المقاطع الشعرية لا يخلق قصيدة طويلة ما لم تتسق بشكل متنام مع بعضها ،بمعنى أن القصيدة الطويلة لا بدّ لها من إحكام الشكل و المضمون دون الاكتفاء بأحدهما.

إلا أن هذه المقاطع قد تكون أحيانا مهمة لإعطاء الشاعر مساحة مناسبة للتحول إلى فكرة جزئية أو مشهد أو بُعدٍ جديد من أبعاد التجربة المتكاملة ، و مثال ذلك قصيدة خليل حاوي الطويلة "وجوه السندباد" فهي تتألف من تسعة مقاطع مرقمة و لكل مقطع منها عنوان خاص به و تنضوي جميعها تحت العنوان الرئيسي "وجوه السندباد" فقد حمل المقطع الأول عنوان "وجهان " و الثاني "سجين في قطار" و الثالث "مع الغجر " و الرابع "بعد الحمى" و الخامس جثة الضجر" و السادس "الأقنعة ، القرينة، جسر واتر لو" و السابع "في عتمة الرحم" و الثامن "الوجهان" و التاسع "الوجه السرمدي" ، و المقاطع كلها تكون الصورة المتكاملة لتجربة السندباد -خليل حاوي نفسه - على نحو لا يمكن معه الاستغناء عن مقطع من مقاطع هذه الرحلة ، وبترتيب متسلسل لا يستقيم معه تقديم أو تأخير مقطع من مقاطع القصيدة ، و في هذا المقام يمكن أن نعد التقسيم المرقم أو المعنون فضيلة و ميزة للشاعر ، و في كلا الحالين من التقسيم المعنون أو المرقم فإن القصيدة تبقى طويلة لكن الحكم عليها من الناحية الفنية هو الذي يختلف ففي المقطعين الأو و الثاني يتحدث خليل حاوي عن وجه من وجوه السندباد حاوي ذاته قبل السفر ، ثم نراه في المقطع الثالث يتحدث عن وجه آخر من وجوه السندباد يكشف عن حياة اللهو و العبث التي عاشها حاوي في بلاد الغرب ، يقول :

موجةٌ تغزلُ في المرج فراشاتٍ،

وتغْفو في خوابي الخمر

[(1)] درويش، محمود.(2000).**الأعمال الشعرية الكاملة**، يوميات جرح فلسطيني،ج1، ط2، بغداد ، دار الحرية للطباعة والنشر، ص 169.

تغْفو في قوارير البَهارْ،

موجةٌ فوَّرها في دمهِ

عرسُ الغَجَرْ

عاد منْه ما له ذاكرةٌ

تُحصي الصُوَرْ

عمرُهُ ثانيةٌ عَبْرَ الثواني

يتلقَّاها، وينْسى ما عَبَرْ،

عمرهُ عمرُ الغَجَرْ

وله وجهُ الغَجَرْ

وجهُ من تبصُقُهُ الدوامةُ الحرَّى

فيرسو في الموانى

ومحطاتِ القطَارْ

لِبَنَاتِ "البار" ما في جيْبِهِ،

ضحكةٌ

حشرجةٌ خلفَ الستارْ،

وجهُ من يتعَبُ من نارٍ

فيرتاحُ لنارْ. [1]

وينتقل بصورة متسلسلة إلى المقطع الرابع الذي يصف حالة الصحو من العبث و المجون و التحول نحو حياة البحث و المعرفة ، ويستمر في الحديث عن وجوه رحلته إلى أن يصل إلـــى آخرها " الوجه السرمدي " الذي يعبر عن مرحلة الانتصار على الزمن والخلود الذي يتمثل فـــي العودة إلى الوطن والإسهام في بناء غد مشرق ، يقول :

أسندِي الأنقاضَ بالأنقاضِ

شُدِّيها.. على صدري اطمئنِّي،

سوف تخضرُّ،

غدًا تخضرُّ في أعضاء طفلٍ

عمرُهُ منْكِ ومنِّي

دَمُنَا في دمِهِ يسترجعُ

---

[1] حاوي ، خليل (1993) .ديوان خليل حاوي ، بيروت ، دار العودة ، ص 204.

الخصْبَ المغَنِّي،

حُلْمُهُ ذِكرى لنَا،

رجع لِما كنَّا وَكانْ،

ويمر العُمرُ مهزومًا

ويَعْوي عنْد رِجليهِ

ورِجْلَيْنا الزمانْ [(1)]

و هذا التوظيف لأسطورة السندباد تم للشاعر على نحو مترابط و متسلسل جعل من تجربة خليل حاوي مع هذا الرمز تجربة ناجحة و" من أنضج نماذج استخدام الشخصية التراثية عنوانـــا على مرحلة ،بل من أنضج نماذج استخدام الشخصية التراثية في شعرنا العربي المعاصر " [(2)] .

و قد أدرك بعض النقاد أن محاولة تأطير القصيدة الطويلة ووضعها في قالب محدد ذي صفات معينة وخصائص فنية ثابتة أمر يصعب تحققه على نحو مرض إن لم يكن صعب المنال، و لذا كان لابد من البحث عن مخرج لهذا المأزق فقام بعضهم في هذا السبيل بوضـــع تعريـــف كبير متشعب التفاصيل للقصيدة الطويلة تحاول استيعاب صورها كافة و هو ما لمـــسناه عنـــد غالي شكري و خليل الموسى ، ومنهم من أدرك أهمية تفصيل المسألة لكن على نحـــو يحفـــظ لمحاولة قولبة القصيدة الطويلة أساسها و هو ما وقع في روع عز الدين إسماعيل الذي صادف في دراسته بعض النماذج الشعرية التي تجمع بين القصيدة الغنائية القصيرة من وجهـــة نظـــر معينة -والقصيدة الطويلة ، و قاده حرصه على ربط القصيدة القـــصيرة بمـــضمون عـــام يُعـــدّ "تصويرا لموقف عاطفي يتحرك أو يتطور في اتجاه واحد " [(3)] إلى تقسيم القصيدة القصيرة إلى صور متعددة بدلا من أن يُقر بوجود صور متعددة للقصيدة الطويلة ، ونراه في سبيل هذه الغاية يمهد للأمر من منطلق مهم أكدّ فيه أن القصر ليس في قلة عدد السطور ، ثم في محاولة لا تخلو من الغموض و شيء من الاضطراب يقف بنا على أقسام للقصيدة القصيرة وهي كالآتي:

- **الشكل الدائري المغلق /** و هو باختصار شكل تبدو فيه "القصيدة كأنها دائرة مغلقة تنتهي حيث تبدأ ،ومن أمثلة ذلك قصيدة البياتي **(مقاطع من السمفونية الخامسة لبروكوفيف)** مع

---

(1) حاوي ، المصدر السابق ، ص 205.

(2) زايد،علي عشري.(1978) **استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر**،ط1،طرابلس، منشورات الشركة العامة للنشر و التوزيع،ص 322.

(3) إسماعيل ، المرجع السابق ، ص251.

أنها تتكون من ثمانية مقاطع" [1] .وكل ما نجده في هذا الشكل هو تحليـل مـن الناقـد للقصيدة ربما يحتاج إلى مزيد من التأمل.

- **شكل يتفق في كل شيء مـع الـشكل الـسابق ولكنـه يختلـف عنـه مـن حيـث النهاية/**"والشاعر في هذا الشكل لا يتم دورته الشعورية حتى يعود من حيث بدأ و إنما ينتهي في القصيدة إلى نهاية غير نهائية " [2] و هو لا يعطي لهذا الشكل اسما محـددا ، ولا يمثل له بنموذج شعري معين بحجة أن هذا الشكل منتشر جدا في شعرنا المعاصر.
- **الشكل الحلزوني /** ويحتوي هذا الشكل على " آفاق شعورية لهذه التجربة أو الرؤيـة ، وكل أفق فيها له وجهة ، أي تدور القصيدة عدة دورات غير مغلقة " [3] و يمثل لهـا بقصيدة "أغنية للشتاء" لصلاح عبد الصبور على الرغم من أنها تتكون من أربعة مقاطع طويلة نسبيا.

و تبين لنا أن هذا التقسيم يقوم على اختيار غير مسوغ للنصوص الـشعرية ، وتحليـل يشي بوجود قلق و اضطراب في بعض الأفكار ،فهو مثلا يقول بعد أن ينتهي من تقسيم القصيدة القصيرة السابق إن: "البنية البسيطة للقصيدة الطويلة أقرب ما تكون في معماريتها من المعمارية الحلزونية في القصيدة القصيرة ، مع فارق جوهري بطبيعة الحال يتمثل في هيمنة شعور موحد على أجزاء القصيدة القصيرة ، وفكرة موحدة على أجزاء القصيدة الطويلة " [4] ثم نراه ينـاقض نفسه حين يقول إن " قصيدة (الملك لك) لصلاح عبد الصبور بداية طيبة في طريـق القـصيدة الطويلة بمفهومها الذي شرحناه ، وهي و إن لم تكن من حيث الطـول الحرفـي طويلـة فـإن معماريتها تمثل صورة لمعمارية القصيدة الطويلة و أعني بذلك المعمارية الدراميـة" [5] فهـو يرى في قصيدة قصيرة بداية للقصيدة الطويلة فقط لمعماريتها الدرامية، ولقد أصاب حين ذكـر البنية البسيطة للقصيدة الطويلة و هو شكل نقره لها ، لكن يبدو أن الهاجس الذي كـان يـسيطر على عز الدين إسماعيل في معالجته لقضايا القصيدة الطويلة و القـصيرة ينطلـق مـن ثنائيـة

---

[1] إسماعيل ، المرجع السابق 252.

[2] المرجع نفسه ، 259.

[3] المرجع نفسه ، 260.

[4] المرجع نفسه ، 262.

[5] المرجع نفسه ، 268.

(العاطفة الفكرة) ، و لعل الصواب أنه أراد الحديث عن نوعين من الشعر المعاصـــر همـــا: شعر الفكرة [(1)] و شعر العاطفة يتمثلان على الوجه الآتي :

القصيدة القصيرة (الغنائية) ــــــــــ شعر العاطفة

القصيدة الطويلة (درامية) ــــــــــ شعر الفكرة

و إذا أراد عز الدين إسماعيل أن ينكر الطول أو القصر بوصفهما مظهرا خارجيا مؤثرا للنص فإنه يتوجب عليه أن يبحث عن صفة أخرى للقصيدة غير لفظة "الطويلة" ليكون تنظيـــره منسجما مع ثنائية هربرت ريد التي سيطرت عليه ، و نسأل في هذا السياق :هل تخلو القـــصائد العاطفية (الغنائية) على الإطلاق من وجود فكرة تنتظمها وهل يخلو "شعر الفكرة" خلوا تاما من العاطفة أو الغنائية التي هي"سمة شعرية بامتياز إذا أضيفت إلى ما هو أبلغ منها،..، إلى وعـــي الغرابة الكامنة في كل مرئي أو محسوس أو مسموع ، واستدراجها إلى شباك اللغة، وكـــذلك إذا أضيفت إلى رؤيا لا تنزلق بشكل أفقي على أشياء العالم بل تخترقها ، وتسمي ما لم يسم " [(2)] وهل تحمل دوال : "القصيدة القصيرة" و "القصيدة الطويلة" تلك المدلولات التـــي ينطلـــق منهـــا بعض نقادنا؟ و ماذا نسمي القصيدة التي تحمل عاطفة(غنائية) و فكرة (دراميـــة) فـــي الوقـــت عينه؟هل نسميها القصيدة المتكاملة كما فعل بعض النقاد حين عرف القصيدة المتكاملة - و أعتقد جازما أنه يقصد القصيدة الطويلة بدليل ما صرح به في موضـــع ســـابق - فقـــال: " القـــصيدة المتكاملة هي القصيدة الغنائية التي يتوافر فيها البناء الدرامي الهرمي المتصاعد ، ويقوم التعبير فيها على شخصية أو قناع ، ويعتمد حدثا أو موقفا من التراث الإنساني ، ويتم التكامل من خلال العلاقات بين الماضي و الحاضر و الإيجابي و السلبي وفق حركة نمو سليمة" [(3)] و نحن فـــي الوقت ذاته نجد من النقاد من أشار " إلى تمازج الدرامي و الغنائي في أعمال أدونيس ، و تأليفه الفذّ بين الغنائية و التنظيم المعقد للبناء الفني " [(4)] ، ثم لماذا لم يحاول بعـــض النقـــاد أن يقـــسم القصيدة الطويلة إلى أنواع كما قُسّمت القصيدة القصيرة و يضاف إلى ذلك حاجتنا إلى الإقرار

[(1)] ورد هذا المصطلح عند عز الدين إسماعيل صفحة 250.

[(2)] منصور،خيري (1987) **أبواب ومرايا** مقالات في حداثة الشعر ، ط1، بغداد،دار الشؤون الثقافية العامة ، ص38.

[(3)] الموسى،خليل(1992)، المكونات التراثية في بنية القصيدة المعاصرة المتكاملة،**مجلة المعرفة** السنة الحادية و الثلاثون (العدد 351) ، دمشق : منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية ص 87.

[(4)] الصكر، حاتم (1995) **مرايا نرسيس،** ط1، بيروت ، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع ، ص 75.

بوجود غنائية حديثة تختلف عن الغنائية التقليدية و تصلح أن تكون نمطا بنائيا للقصيدة المعاصرة ، إننا بصورة عامة لا ننفي و لا نثبت كل ما جاء في ثنايا الكتب النقدية التي عرضنا لبعضها ، بل نستضيء به للإسهام في محاولة بيان رؤية أخرى تحتكم إلى الطول بوصفه أمرا حتميا في القصيدة الطويلة ، و إلى البناء من غير أن نجعل الغنائية مطعنا في القصيدة الطويلة المعاصرة.

والقصيدة الطويلة التي ننظر فيها هي تلك القصيدة التي يتحقق فيها الطول على اختلافه - بوصفه شرطا أساسيا لتكوينها متضافرا مع البناء الفني الواعي -على اختلاف أنماطه - الذي يفضي إلى عمل فني مركب و متكامل قائم على استخدام الأدوات و توظيف التقنيات الشعرية التي يتطلبها الطول لإنتاج خطاب يحمل رؤيا معينة و يدفع تحقيقه بصورة شمولية الشاعر إلى الإطالة .

يمكن أن تقسم القصيدة الطويلة من حيث الشكل -الطول - إلى ثلاثة أقسام ، و هذه الأقسام يبقى الطول فيها معيارا نسبيا يصعب تقييده بعدد محدد من الأسطر الشعرية أو الصفحات ، لكن الأمر فيه من الطول بصورة عامة ما يحقق القدر الكافي من الوقوف على نحو مستقل عند كل قسم من الأقسام التي سنوردها آتيا:

القصيدة شبه الطويلة

و هذا النمط من القصائد الطويلة قد يتسبب في نوع من الإشكال للمتلقي؛ نظرا لتحقق طول محدود في القصيدة قد يجعلها قصيرة من وجهة نظر و طويلة من وجهة نظر أخرى ، وقد نجازف ونقول إنها يمكن أن تكون في حدها الأدنى بين المئة و المئتي سطر شعري (تقريبا) أو بين العشر والعشرين صفحة (تقريبا) و هذا ما استوحيناه من قصيدة (الملك لك) لصلاح عبد الصبور التي ذكرنا أن عز الدين إسماعيل عدّها البداية الطيبة للقصيدة الطويلة على الرغم من طولها المحدود ، وقد أشار عز الدين إسماعيل إلى هذا النمط في حديثه عن أنواع القصيدة القصيرة الشكل الحلزوني كما أسماه - و ذكرنا في موضع سابق أنه رأى في هذا الشكل أن "البنية البسيطة للقصيدة الطويلة أقرب ما تكون في معماريتها من المعمارية الحلزونية في القصيدة القصيرة"[1] فإن كان هو ينسب هذا الشكل إلى القصيدة القصيرة فإننا نخالفه وننسبه إلى القصيدة الطويلة ذلك أنه برر نسبته إلى القصيدة القصيرة "لهيمنة شعور موحد على أجزاء

---

[1] إسماعيل ، المرجع السابق ،ص 262.

القصيدة القصيرة ، وفكرة موحدة على أجزاء القصيدة الطويلة"[1] إلا أننا نرى أنه ليس هناك ما يمنع أن يتحقق في هذا الشكل فكرة موحدة ذات بناء فني متكامل مع عاطفة موحدة تنتظم الفكرة و لا غرابة في احتواء الفكرة على عاطفة ، و في هذا الشكل أيضا تتمازج العاطفة و الفكرة الموحدة بأبسط صورها في بوتقة الغنائية أو البناء الدرامي أو السردي أو المركب على نحو يوحي للمتلقي أن الشاعر يملك القدرة على الإطالة ، و توظيف التقنيات الشعرية الخاصة بالقصيدة المعاصرة التي تمكنه من أن يقف بالمتلقي على خطاب يحمل رؤية معينة ، و لعل هذا الحد من الطول في القصيدة هو مما يقدر عليه الغالبية العظمى من الشعراء ،لكن الشاعر الذي لا يستطيع أن يتجاوز هذا الحد من الطول الفني لا يمكن أن يعدّ من أصحاب القصائد الطويلة وليس معنى ما سبق أن كل قصيدة من هذا الشكل هي قصيدة جيدة فمن الممكن أن يخفق الشاعر فنيا حتى في الحد الأدنى من القصائد الطويلة .

و من نماذج هذا الشكل نقف على قصيدة "لاعب النرد" للشاعر الراحل محمود درويش من ديوانه الأخير "لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي" ، فهذه القصيدة من الناحية الشكلية تحتوي على حدّ أدنى من الطول قد يثير حولها خلافا في ما يتصل بهذا الأمر وهو من مثل ما لمسه عز الدين إسماعيل في حديثه عن قصيدة "الملك لك" لصلاح عبد الصبور فرأى أنها "و إن لم تكن من حيث الطول الحرفي طويلة فإن معماريتها تمثل صورة لمعمارية القصيدة الطويلة "[2] وقصيدة محمود درويش لا تنتمي للمعمارية الدرامية التي ألحّ عليها كثير من النقاد ،بل إنها تمازج بين الغنائية و السردية ، وتتجلى فيها العاطفة الفردية الجياشة بصورة لا تطغى على الفكرة أو الرؤية التي يحملها النص ، و بقدر ما فاض النص بالعاطفة الفردية فإنه قد انتظمته فكرة موحدة تحولت بالنص من الذاتية إلى الموضوعية من خلال ضمير المفرد المتكلم عبر عنها الشاعر من خلال امتلاكه التقنيات الفنية الحديثة للقصيدة المعاصرة ، تمثل بعضها في التناص ، و السرد ، والحلم و التذكر و التداعي،وتوظيف الرموز، والأساطير وغيرها، يقول محمود درويش:

أنا لاعب النرد ،

أربح حينا و أخسر حينا

أنا مثلكمْ

---

[1] إسماعيل ، المرجع السابق ،ص 262.

[2] المرجع نفسه ،ص 268.

أو أقل قليلا...

ولدتُ إلى جانب البئر

و الشجرات الثلاث الوحيدات كالراهباتْ

ولدت بلا زفةٍ و بلا قابلهْ

وسُميتُ باسمي مصادفةً

و انتميت إلى عائلهْ

مصادفةً،

وورثت ملامحها و الصفاتْ [1]

إن العاطفة الفردية التي تظهر في المقطع السابق ببنائها الغنائي ذات أهمية كبرى في التأسيس لفكرة موحدة تشكل الهاجس الذي يؤرق الشاعر ، و سؤال الأنا الذي يلح على الشاعر لا ينفصل أبدا عن القضية المركزية التي يعيشها، فأنا الشاعر التي تبرز على طول النص هي الأداة التي يعبر من خلالها عن قضية الوطن ومعنى الوجود الذاتي الذي لا يكون إلا بوجود الوطن ، يقول :

من أنا لأقول لكم

و ما أقول لكم

عن باب الكنيسة

ولست سوى رمية نرد

مابين مفترس وفريسة

ربحت مزيدا من الصحو

لا لأكون سعيدا بليلتي المقمرة

بل لكي أشهد المجزرة [2]

و المكاشفة التي يضع الشاعر نفسه أمامها تكشف عن الحقيقة القاسية التي تمثل حقيقة وجود الشاعر فيعترف بالتحول الحاد الذي يعيشه عبر التحول من لاعب إلى لعبة ،بل إلى رمية تجعل منه رقما يحدد قيمته الحظ فقط فالواقع الذي يحياه ، و النجاة ، و كل ما هو عليه كان مقدرا له و لم يكن هو الذي يصنعه و الذاتية هنا تعبر عن تحول الإنسان عامة عند الشاعر من خلال الإنسان الفلسطيني لا إلى لاعب نرد بل في الواقع إلى حجر نرد يرمى به فلا يستطيع

---

[1] درويش ،محمود(2009) **لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي** : لاعب النرد، رياض الريس للكتب و النشر ، ص35-36.

[2] درويش ، المصدر السابق ، ص40.

أن يعرف إلا مكان سقوطه. وهذا المكان ليس مكانا ثابتا. فكل إلقاء جديد لحجر النرد قد يقــذف به إلى مكان آخر ، يقول :

و مصادفة صارت الأرض أرضا مقدسة

و مصادفة صار منحدر الحقل في بلدٍ

متحفا للهباء...

و مصادفة عاش بعض الرواة و قالوا :

لو انتصر الآخرون على الآخرين

لكانت لتاريخنا البشري عناوين أخرى [1]

فالفكرة الموحدة موجودة في النص على الرغم من الغنائية التي يعج بها و قــد اســتطاع الشاعر أن يخفف من حدة هذه الغنائية من خلال البناء الــسردي و توظيــف بعــض التقنيــات الشعرية المعاصرة ، كاستخدام المنولوج في كثير من المقــاطع ،و تقنيــات الحلــم و التــذكر، والإشارة إلى بعض الأساطير كنرسيس وأولمب ، وتوظيف بعض الرمــوز كــأمرئ القــيس ، والتناص مع القرآن الكريم من خلال الإشارة إلى حادثة الإسراء و المعــراج و مــيلاد عيــسى وخبر موسى في جبل الطور، وغيرها ، و هذه التقنيات و الرموز و الأســاطير تتطلــب مــن الشاعر مساحة أكبر للتعبير بها على نحو تام و مترابط .

القصيدة الطويلة

و هي القصيدة التي يظهر الطول فيها جليا ، و قد تمتد لتشكل جزءا كبيــرا مــن ديــوان الشعر، و فيها تظهر قدرة الشاعر الحقيقية على إبداع بناء فني مركب ومتكامل ،قادر على حمل أبعاد التجربة الشعرية كافة ، من خلال التنويع و التكثيف فــي اســتخدام التقنيــات الــشعرية المعاصرة على نحو متنام و مترابط يخدم الفكرة و يوصل الخطاب من غير تكلف أو تعــسف ، وتتحول القصيدة بين يدي الشاعر إلى عمل فني يتطلب جهدا كبيرا و مقدرة متميــزة وتجعلــه كالبناء الكبير الذي يفقد قيمته الجمالية و التكوينية إذا نقص منه حجر أو زيد فيه آخر.

و من النماذج الريادية التي تعدّ من بدايات القصيدة الطويلة المعاصرة قــصيدة المــومس العمياء لبدر شاكر السياب، و هذه القصيدة التي تمتد عبر مئات الأسطر الــشعرية و عــشرات

---

[1] درويش ، المصدر السابق ، ص52 -53.

الصفحات نالت حظا كبيرا من الدراسات النقدية التي خلصت إلى أن السياب في المومس العمياء كان يسعى إلى إنتاج عمل يضاهي النماذج الشعرية الغربية المعاصرة التي قام بناؤها الفني في أحيان كثيرة على الإطالة و حشد الرموز و الأساطير ، ويبدو أن إغراق السياب لقصيدته بهذه الرموز والأساطير جاء على حساب القيمة الفنية للقصيدة في بعض النواحي،أي أن هذا التوظيف المكثف لم يكن توظيفا مترابطا على نحو يحقق للقصيدة النمو الفني فتحولت كثير من الرموز والأساطير إلى عامل مرهق للمتلقي أثر سلبا في تحقيق التواصل المطلوب مع القصيدة ،إلى جانب إغراق القصيدة في بعض مقاطعها بالغنائية المفرطة على حساب الأنماط البنائية الأخرى كالبناء الدرامي أو السردي ، يقول السياب في المومس العمياء:

سرب من البط المهاجر ،يستحثّ إلى الجنوب
أعناقه الجذلى .. تكاد تزيد من صمت الغروب
صيحاته المتقطعات ،وتضمحل على السهوب
بين الضباب ،و يهمس البردي بالرجع الكئيب
ويرج وشوشة السكون
طلقٌ ..فيصمت كل شيء ..ثم يغلط في جنون
هي بطة فلم انتفضتِ ؟ وما عساها أن تكون ؟
ولعل صائدها أبوك ،فإن يكن فستشبعون [(1)]

و كما كان الشاعر مغرقا في غنائيته ،مكثرا من القوافي كان حريصا كذلك على حشد الرموز و الأساطير ،ونكتفي في هذا السياق بذكر أبرز الرموز و الأساطير التي وردت في القصيدة مرتبة حسب ورودها فيها و منها: ميدوزا ، بابل، قابيل، أوديب، جوكست، مدينة طيبة وأبو الهول، المعري، أفروديت، فاوست و الشيطان، هيلين ، الإله أبولو، دفني ابنة إله أحد الأنهار، كيوبيد، هابيل ، يأجوج و مأجوج، أغنية شعبية، ..إلخ ، و لا مشاحة في أن هذا الحشد من الرموز و الأساطير يحتاج إلى مساحة كبيرة للتعبير به على الوجه التام ، لكن السياب ذاته شعر بثقل هذا الرموز و الأساطير فعمد إلى وضع إحالات هامشية تعين المتلقي على التواصل مع القصيدة ، و اكتفي في بعض المواضع بتوظيف عابر لبعض الرموز أو الأساطير ، و مع ذلك فإن هذه القصيدة و قصيدة "حفار القبور" للسياب " تعدان " المقدمتين الجادتين للقصيدة

[(1)] السياب، بدرشاكر(2008) **الأعمال الشعرية الكاملة** - المومس العمياء، ج1، ط4، بغداد:دار الحرية للطباعة والنشر، ص274 .

الطويلة الحديثة" [1] ، و من التجارب التي أسهمت في التأسيس لمرحلة أنضج في مسيرة القصيدة الطويلة .

القصيدة الديوان

و هذا الشكل من أشكال القصيدة الطويلة هو الأطول على الإطلاق ، و فيه تمتد القصيدة لتشكل ديوانا كاملا ، وتصبح عملا فنيا مستقلا ،يعبر فيه الشاعر عن تجربة متكاملة ، ويقدم من خلاله رؤية شاملة لحدث أو تجربة إنسانية ، وهذا الطول يعطي الشاعر مساحة كبيرة جدا للتعبير عن أبعاد التجربة بتفاصيلها كافة ، وحرية في التنويع و التلوين في استخدام التقنيات الشعرية المعاصرة كحشد الرموز و الأساطير و الانفتاح على الأجناس الأدبية الأخرى و التنويع في أنماط البناء الفني و غيرها ، و أمثال هذا العمل الضخم ليس الأساس فيها مناقشة الوقت الذي تستغرقه ، أو الحالة الشعورية الموحدة التي تنتاب الشاعر لحظة إبداعها بقدر ما هو السؤال عن مدى الاتساق و الترابط الذي يتحقق بين أجزاء القصيدة ، و الفكرة الموحدة التي تنتظم أجزاءها كافة على نحو معماري متسلسل متناسق ،إضافة إلى تكامل الخطاب الذي تحمله و الرؤية التي يعاينها الشاعر .

و نعتقد أن هذا النمط من القصائد الطويلة ظهر في الإبداعات الشعرية العربية بعد مروره بالشكلين السابقين ، وكان ثمرة لتلك التجارب التي قدمها الشعراء الرواد و الجيل الذي تلاهم من خلال الاطلاع عليها و تمثلها و أخذ مزاياها و تجنب مزالقها ، و لا يعني هذا أن قصائد هذا النوع كانت كلها تجارب ناجحة و متكاملة بل إن منها أعمالا اعتورها الضعف و القصور ، وفشلت في تحقيق النجاح الذي حققته إبداعات مماثلة لها في الطول .

و من نماذج القصيدة الديوان نقف على قصيدة "طرفة في مدار السرطان "للشاعر علي الجندي الذي وجد في تجربة الشاعر الجاهلي طرفة بن العبد معادلا موضوعيا لتجربته الخاصة، فاحتاج إلى مساحة كبيرة جدا للتعبير عن تفاصيل تجربته فاستعار قناع طرفة و مهد للقصيدة بدافع اختياره لهذا القناع إذ يقول" نختلف في كثير من صفاتنا ، فقد مات هو يافعا ، و ما أزال أهرم .. إلا أننا نتفق في شيء أساسي هو أننا معا عرضة للانهيار في أي لحظة، وأن

---

[1] غالي شكري المرجع السابق ، ص 98.

"السرطان" يقرض حياتينا أبدا" [1] ، و يرى خالد الكركي في طرفة رمزا للحيرة واستشراف المستقبل ، و أزمته تكاد تكون وجودية ، فهو "لم يتحول إلى رفض الجماعة ، بل ارتد نحو الأسئلة الكبرى عن الحياة و الظلم ، وتراجع نحو العبث و الإسراف " [2] ، ويلجأ علي الجندي إلى بعض المغايرة و الافتراق في صورة طرفة بن العبد ليتحدث عن واقعه الخاص فيقول على لسان طرفة :

إلى خدرك يا خولة أمضي جائعا
طالبا بعض الحنان
حالما أن ألتقي دفئك الموعود بالراحة
أو "تقصير يوم الدجن " أو
نسيان يوم الحرب
أيام تمرست بذاتي و الطعان
و إذا قالوا جهارا :" من فتى
خلت أنا" ..
لكنني اليوم جبان
عرفت أوردتي طعم الهوان .. [3]

لكنه يلتقي مع طرفة في الشعور بالاغتراب في أرضه و بين قومه مستفيدا من الحالة الشعورية التي عبر عنها طرفة في معلقته ، يقول علي الجندي:
" إنني أعرف أني صرت وحدي ،
إنني أفردت إفراد البعير
صرت كالمجذوم في أهلي
فمن دنياي .. غوري " [4]

---

[1] الجندي ،علي(1975) **الأعمال الشعرية -طرفة في مدار السرطان** دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، ص 5.

[2] الكركي،خالد.(1989) **توظيف الرموز التراثية في الشعر العربي الحديث** ، ط1، بيروت :دار الجيل،عمان ، مكتبة الرائد ، ص 112 .

[3] الجندي ، المصدر السابق ، ص 35.

[4] الجندي ، المصدر السابق ، ص 15.

و هو في شعوره السابق يلجأ إلى التناص مع أبيات طرفة التي يقول فيها :

فمازال تشرابي الخمور و لذتي و بيعي و إنفاقي طريفي ومتلدي

إلى أن تحامتني العشيرة كلها و أفردت إفراد البعير المعبّد [1]

و في هذه القصيدة الديوان لجأ الشاعر إلى تقنيات معاصرة متنوعة أبرزها :القناع ، والتناص، و مزج بين البناء الغنائي و السردي فوظف تقنيات التداعي و الحلم و التذكر والمشهد والوصف واستخدم الحوار ،و المونولوج و نوّع في القافية و الأوزان على نحو حقق للقصيدة ترابطا واتساقا أسهم في الرقي بمعماريتها،ولعل أقدم قصيدة ديوان هي أغاني مهيار الدمشقي لأدونيس.

إن محاولة التقسيم السابقة للقصيدة الطويلة على أساس الطول الشكلي تنبثق من الإقرار بأهميته بوصفه مظهرا خارجيا لا بد من تحققه في القصيدة الطويلة دون أن ينفصل ذلك عن ارتباط الطول بالبنية التي تتكوّن القصيدة الطويلة منها، و تفصيل القول ببنية القصيدة الطويلة أمر يختلف عن البحث في الأنماط الممكنة لها.

إن التقسيم السابق للقصيدة الطويلة ما هو إلا محاولة للوقوف على الامتداد الخارجي للقصيدة الذي دار حوله خلاف في تسمية القصيدة طويلة أو غير طويلة ويبقى الطول هنا إطارا خارجيا لا يمكن أن ينفصل عن بناء القصيدة ومضمونها.

القصيدة الطويلة من حيث البنية

حين تحقق القصيدة الطويلة شرطها الشكلي الطول - فلابد أن يقترن ذلك بالنظر إلى مضمونها و بنائها ، ولا نقصد في هذا المقام تحليل الرؤية التي تحملها و لا الكيفية التي يعبر بها الشاعر عن تجربته و الأدوات التي يستخدمها - على أهمية ذلك في كل قصيدة - بقدر ما نقصد الحكم العام على تلك القصيدة من حيث قدرتها على تحقيق الغاية منها، وتبرير الطول الحاصل فيها ، و نترك تفصيل مضامين القصيدة الطويلة و أنماط بنائها و تقنياته إلى الفصول الآتية و نرى أنه يمكن أن تقسم القصيدة الطويلة من حيث البنية العامة إلى قسمين :قصيدة طويلة مسطحة ، وقصيدة طويلة نامية ، و نحاول بهذا التقسيم الابتعاد عن أي تأطير فني للبنى التركيبية التي تقوم عليها القصيدة المعاصرة ، و على نحو خاص البناء الدرامي الذي استندت

---

[1] طرفة بن العبد،**الديوان**،شرح:الأعلم الشنتمري ، تحقيق: درية الخطيب و لطفي السقال ، دمشق ، مجمع اللغة العربية، 1980، ص 43.

إليه كثير من التقسيمات كما ذكرنا في تقسيم بعض النقاد القصيدة الطويلة إلى :قصيدة طويلة وقصيدة مطولة ، وكذلك في تقسيم آخر يرى أن القصيدة الطويلة تقسم حسب البنية إلى قسمين : البنية الدرامية البسيطة ، و البنية الدرامية المعقدة [1] و على الرغم من أن التقسيم الأخير يستحق النظر إلا أنه يمكن أن يكون تقسيما خاصا للقصيدة الدرامية لا القصيدة الطويلة والقصيدة الدرامية تقع ضمن نطاق القصيدة الطويلة لا العكس.

القصيدة الطويلة السطحية

و هي تلك القصيدة التي تفشل في التعامل مع الطول واستثمار المساحة التي تستغرقها للتعبير عن رؤيتها ، فيتحول الطول فيها إلى عبء يثقلها ، ويفقدها كثيرا من فنيتها ، ويعود هذا الفشل إلى عدم مقدرة الشاعر على التحكم ببناء القصيدة الطويلة و معماريتها ، فتتحول القصيدة إلى حشد من الكلمات و الجمل تفتقر إلى الاتساق و الترابط ، ويعجز الشاعر فيها عن أن يوظف التقنيات الشعرية المعاصرة على النحو الذي يتطلبه الطول ، أو قد يصعب عليه التنويع في أنماط البناء المتاحة له ، فيقوده قصور أدواته الفنية ،و عدم اكتمال رؤيته إلى الصنعة الممجوجة أو التكرار الممل أو الإسقاطات غير الواعية ، وعندها يقع المتلقي فريسة للملل والتكرار ويعود من القصيدة بخيبة أمل عندما يرتاد هذه المساحة الطويلة من التعبير و لا يصل إلى شيء مميز أو حتى مبرر للإطالة، والحقيقة أنه لا يمكن أن تجتمع الصفات السابقة جميعها في نص واحد و إلا ما بقي من الشعر شيئا.

وهذا النمط من القصائد الطويلة ظهر في جزء من المحاولات الريادية ،ومحاولات بعض الشعراء الذين تتصف الرؤية الفنية لهم بالقِصر ، فاستعصت عليهم الإطالة الفنية ولم يكن لقصائدهم الطويلة نصيب من الطول سوى الاسم ، ومن نماذج هذا النوع من القصائد الطويلة قصيدة "الذي يأتي و لا يأتي "لعبد الوهاب البياتي ، فالقصيدة التي أرادها الشاعر سيرة ذاتية لحياة عمر الخيام الباطنية عجزت عن تقديم سيرة الخيام على النحو الذي أراده الشاعر، فوقع نهبا للكلمات الثورية التي راحت تتكرر في جميع مقاطع القصيدة ، و أسلمته دون وعي أو ربما بوعي -إلى أسر القافية التي أثقلت القصيدة في كثير من المقاطع يقول البياتي في المقطع الثالث من القصيدة و عنوانه "الليل في نيسابور" :

---

[1] عبد الفتاح،كاميليا (2007). **القصيدة العربية المعاصرة** ، الإسكندرية :دار المطبوعات الجامعية ،ص 739.

لسانها الثرثار

يقطع فيه خشب التابوتْ

خيوط العنكبوتْ

تلتف حول هذه الذبابة

أيتها السحابة

لتغسلي ذوائب المدينة الثرثارةْ

وهذه القذارةْ

كل الغزاة ،من هنا، مروا بنيسابورْ

على ظهور الصافنات و على أجنحة الطيورْ

البشر الفانونْ

يحطمون بيضة النسر،ويولدونْ

من زبد البحر و من قرارة الأمواجْ

من وجع الأرض و من تكسر الزجاجْ [1]

و غالبية مقاطع القصيدة مثقلة بأمثال هذه القوافي المرهقة، أما سيرة الخيام التي قصد البياتي إلى إعادة صياغتها فإنها اختفت تماما و لم يستطع أن يستثمرها بصورة وافية ، و لم تستطع المقاطع الشعرية على كثرتها أن تحقق فيما بينها ذلك الترابط و الانسجام الذي تتطلبه بنية القصيدة الطويلة إلى الحد الذي يمكن للقارئ أن يحذف منها أو يبدل ترتيبها دون أن يؤثر ذلك شيئا في بنائها ، وكذلك فإن كثيرا من الصور و الرموز و الأساطير التي احتوتها القصيدة لم تؤد إضافة فنية حقيقية وإنما جاءت في كثير من الأحيان على صورة إشارة عابرة ذات دلالة سطحية جافة محدودة الفاعلية كشفت أن الشاعر كان يسعى إلى أن " يحشر موضوعات مستمدة من التراث في شعره حشرا ، و يرهق قصيدته بهذا التصوير التأريخي المباشر ، ... دون أن يمنح طاقة فنية تبرز روعتها و أهميتها في حاضرنا " [2] ، وكثير من صور القصيدة "التي كانت رؤيا عذراء ذات يوم أضحت مألوفة و عادية وممضوغة ...، بل إن طول (الذي

[1] البياتي، عبد الوهاب.(1995) **الأعمال الشعرية** -الذي يأتي ولا يأتي، ج2، بيروت،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص65 -66.

[2] حداد، علي ،(1986) **أثر التراث في الشعر العراقي الحديث** ، بغداد : دار الشؤون الثقافية ، ص 112.

يأتي و لا يأتي) يفقد حتميته وتبريره منذ اللحظة الأولى التي يبتعد فيها عن التركيب البانورامي المعقد للقصيدة الحديثة " [1] .

القصيدة الطويلة النامية

و هي تلك القصيدة التي يبرز فيها وعي الشاعر بالقيمة الحقيقية التي تعطيها الكلمة للقصيدة ،فلا يظهر فيها إقحام للصور و التراكيب و الرموز و الأساطير ، و تنأى بنفسها عن التكرار الممجوج للصور و التعابير ،أو الإسقاطات المستهلكة للرموز و الأقنعة ، ويبدو الطول فيها مبررا ، بل مطلبا أساسيا لاستيعاب جوانبها كافة ، وتتحول القصيدة بين يدي الشاعر إلى بناء متقن لا يكتمل إلا مع آخر لبنة يتطلبها البناء فلا مجال فيه للزيادة العبثية أو النقصان أو وضع مقطع شعري مكان مقطع آخر.

و هذا العمل الفني النامي و المتكامل لا يتحقق إلا بين يدي شاعر يمتلك الأدوات الفنية اللازمة لإتمام معمارية هذا العمل ، ويعي وعيا تاما نمط البناء الفني الذي تتطلبه القصيدة ويُقدِّر أن الوصول إلى الرؤيا المتكاملة -لا إلى الطول- هو المنطلق الذي يجب أن يبدأ منه لإنجاز عمله الفني .

و في شعرنا العربي المعاصر نماذج عديدة لقصائد طويلة متكاملة نقف على نموذج منها للشاعر محمود درويش في قصيدته "الجدارية" تلك القصيدة الديوان التي يعاين فيها الشاعر معنى الوجود و فلسفة الموت، و يبحث في أسرار الحياة ليخلص إلى فلسفة خاصة للكون ، يقول :

سأصير يوما ما أريد

سأصير يوما فكرة .لا سيف يحملها

إلى الأرض اليباب،ولا كتاب ..

كأنها مطرٌ على جبل تصدع من

تفتُّح عشبةٍ،

لا القوة انتصرت

ولا العدل الشريد

سأصير يوما ما أريدُ [2]

---

[1] غالي شكري ، المرجع السابق ، ص 98.

[2] درويش ، محمود،(2000) **جدارية محمود درويش** ، بيروت: رياض الريس للكتب و النشر ، ص 12.

و استطاع الشاعر على الرغم من الطول الواضح للقصيدة أن يحافظ على جماليات القصيدة الطويلة من خلال البعد عن التكرار ، و ابتداع الصور الفنية الخاصة ، و التجديد في التعامل مع الرموز و الأساطير ، و التنويع في أنماط البناء الفني ، فنجده مثلا يلجأ إلى البناء السردي من خلال تقنيات التذكر و التداعي و الحلم و الارتداد و المشهد ، و الزمان و المكان وغيرها، ومن ذلك أيضا استخدام المنولوج الداخلي كما في المقطع الذي يقول فيه :

أنا من يحدث نفسه :

يا بنت : ما فعلت بك الأشواق ؟

إن الريح تصقلنا و تحملنا كرائحة الخريف ،

نضجتِ يا امرأتي على عكازتيَّ،

بوسعك الآن الذهاب على "طريق دمشق"

واثقة من الرؤيا .ملاك حارسٌ

وحمامتان ترفرفان على بقية عمرنا ، و الأرض عيدُ... [1]

ومن التنويع في الأساليب الشعرية التي تظهر في الجدارية استخدام الشاعر الحوار الذي لا يخلو من بعد درامي يسهم في رفع القيمة الفنية لبناء القصيدة و يخفف من وقع الغنائية فيها يقول محمود درويش:

قلت للسجان عند الشاطئ الغربي:

-هل أنت ابن سجاني القديم ؟

-نعم!

-فأين أبوك ؟

قال: أبي توفي من سنين

أصيب بالإحباط من سأم الحراسة .

ثم أورثني مهمّته و مهنته ، و أوصاني

بان أحمي المدينة من نشيدك...

قلت:منذ متى تراقبني و تسجن

في نفسك ؟

قال: منذ كتبت أولى أغنياتك.

قلت : لم تكن قد وُلدتَ

---

[1] درويش ، المصدر السابق ، ص 38.

فقال : لي زمن ولي أزلية،

و أريد أن أحيا على إيقاع أمريكا

و حائط أورشليم

فقلت : كن من أنتَ.لكني ذهبتُ.

و من تراه الآن ليس أنا ،أنا شبحي

فقال : كفى ! ألست اسم الصدى

الحجري ؟ لم تذهب و لم ترجع إذا .

ما زلت داخل هذه الزنزانة الصفراء

فاتركني و شأني !

قلت : هل ما زلت موجودا

هنا ؟ أأنا طليق أو سجين دون

أن أدري .وهذا البحر خلف السور بحري ؟

قال لي : أنت السجينُ ، سجينُ

نفسك و الحنين .ومن تراه الآن

ليس أنا . أنا شبحي

فقلت محدثا نفسي : أنا حيٌّ. [1]

وفي القصيدة أساليب أخرى لا يتسع المقام للوقوف عليها لكثرتها و لطول القصيدة لكنهـــا تكشف عن القدرة الفنية و الوعي الذي بلغته قصائد محمود درويش المتأخرة إذا ما قورنت بتلك التي أشرنا إلى إحداها في المراحل الأولى من تجربته الشعرية.

[1] درويش، المصدر نفسه ، ص 94-96.

عوامل ظهور القصيدة الطويلة

كان وراء ظهور القصيدة العربية المعاصرة بصورة عامة - مجموعة من العوامل المتنوعة التي أسهمت في نشأتها و تطورها في مدة زمنية محدودة ، وكان لظهور القصيدة الطويلة عوامل خاصة قد تتقاطع في بعض جوانبها مع عوامل ظهور القصيدة العربية المعاصرة و هو أمر يبدو منطقيا جدا بوصف القصيدة الطويلة صورة من صور القصيدة المعاصرة ، وهذه العوامل على تنوعها فإنها قد تتداخل مع بعضها بعضا أو تتزامن أو تتعاقب على نحو يجعل الحدود الفاصلة بينها تختفي في مواضع و تظهر في مواضع أخرى ، و لعل العوامل الفنية والسياسية و الاجتماعية و الفكرية هي أبرز العوامل التي أسهمت في ظهور القصيدة الطويلة ، ونحاول آتيا أن نلقي نظرة على تلك العوامل .

العوامل الفنية

إن التوفيق في بناء عمل فني عظيم أمر مؤرق للشاعر أكثر من أي شيء سواه و لعل البحث عن التميز الفني من أبرز العوامل التي دفعت بعض الشعراء المعاصرين لإطالة بعض قصائدهم بتأثير اتجاهات فنية سائدة ، وهذا يدفعنا إلى التذكير ببعض الآراء التي عرضنا لها في التمهيد ، وفيها يرى بعض النقاد أن القصيدة الطويلة المعاصرة قد ظهرت بتأثير أجنبي محض وهذا يسلمنا إلى عامل فني من عوامل ظهور القصيدة الطويلة في الشعر العربي المعاصر يتمثل في **تأثير النماذج الشعرية الأجنبية وتمثلها** ،والتأثر بالتجارب التي أبدعها الشاعر الغربي.

و يرتبط الحديث عن التأثر بالقصيدة الأجنبية بالبدايات التي ظهرت عند شعرائنا الرواد الذين أظهروا إعجابا شديدا بتلك النماذج الغربية و صرحوا بتأثيرها في أعمالهم كقصائد ت.س.إليوت ، و جون كيتس ، و أيديث سيتويل ، و بودلير و لامارتين و لوركا وغيرهم ، فبدر شاكر السياب على سبيل المثا أراد في مرحلته الأولى " أن يعرف بالقدرة على القصائد الطويلة"[1] بعد أن " نشأ معجبا ببعض القصائد الأجنبية الطويلة "[2] ، فحاول محاكاتها و تقليد بنائها كالأرض اليباب التي اعتقد السياب أنها " هي التي كسبت لصاحبها تلك الشهرة "[3] .

[1] عباس ، المرجع لسابق ، ص 157.

[2] المرجع نفسه ، ص 157.

[3] المرجع نفسه ، ص 157.

و نقف مع نموذج للتأثر بالقصيدة الأجنبية الطويلة في قصيدة " الأسلحة و الأطفال " لبدر شاكر السياب ، فهذه القصيدة التي تُعدّ من بدايات القصيدة الطويلة في الشعر العربي المعاصر يبدو واضحا فيها التأثر بالأعمال الغربية الطويلة إذ نجد السياب يتكئ في كثير من جوانبها" على الشاعر الفرنسي (أراغون) ، إذ لمح السياب -لديه ما يمكن أن يتطور إلى قصيدة طويلة ، ومن المحقق أنه كان قد عرف "عيون إلزا" لذلك الشاعر ، ...، و لقصيدة عيون إلزا عنوان فرعي هو "الحب و الحرب" و هذا هو الموضوع الذي اتجه إليه السياب في قصيدة الأسلحة والأطفال وكان الجو في قصيدة أراغون يسيطر على نفسه "[1] ، بل إن كثيرا من صوره مأخوذة من نص أراغون و إن حاول تغييرها كما في صورة القبرة عندما استعارها من أراغون و وضعها في أبيات لشكسبير من مسرحية روميو و جولييت ، يقول السياب :

زهور و نور

وقبرة تصدح

و تفاحة مزهرة

لخفق العصافير فيها

صدى قبلة الأم تلقى بنيها

-"دعيني أقل إنه البلبلُ

.. و إن الذي لاح ليس الصباح "[2]

و يتجلى هذا التأثر بالنماذج الغربية في الأسلحة و الأطفال إضافة لما سبق - في رجوع السياب إلى قصيدة أديث سيتويل أم ترثي طفلها و يأخذ منها على نحو حرفي كما في المقطع الذي يقول فيه :

و من يفهم الأرض أن الصغار

يضيقون بالحفرة الباردة

إذا استنزلوها وشطّ المزار

فمن يتبع الغيمة الشاردة

ويلهو بلقط المحار ؟[3]

---

(1) عباس ، المرجع السابق ، ص 184.

(2) السياب ، الديوان ، 298.

(3) المصدر نفسه ، 304.

و يظهر في القصيدة من باب التأثر بالنماذج الغربية ذلك الحشد الكبير من الرموز والأساطير و التناصات ، كمكبث وقصته لدى شكسبير ، و روبيير بطل الثورة الفرنسية ، وإلوار الشاعر الفرنسي ، و غير ذلك كثير .

ليس السياب وحده من الشعراء الرواد من تأثر بالنماذج الغربية ، فهناك البياتي وصلاح عبد الصبور و سواهما ، ومع ما يمكن أن يسجل على هذه النصوص من مآخذ إلا أن لها أهمية فنية كبرى ذلك أنها شكلت البدايات التي مهدت الطريق لإنتاج القصيدة الطويلة ، وتحولت بها نحو البحث عن الخصوصية و الهوية ، و ما كان للقصيدة الطويلة بصورتها الإبداعية أن تصل إلى تميزها دون المرور بهذه المرحلة من التقليد و المحاكاة في بعض الجوانب.

و من العوامل الفنية التي أسهمت في ظهور القصيدة الطويلة المعاصرة في الشعر العربي **توظيف التقنيات الشعرية المعاصرة ، و التجديد في أنماط البناء الفني** ، كاستخدام تقنية القناع و توظيف الأسطورة ، و الحكاية الشعبية ، والتعبير بالرمز ، و الانفتاح على الأجناس الأدبية الأخرى من رواية وسيرة و مسرح و غيرها ، إن كثيرا من التقنيات السابقة تستلزم أن تكون القصيدة أطول، فالأقنعة و الرموز و الأساطير و الحكايات الشعبية تحتاج إلى مساحة واسعة من التعبير للنهوض بالتجربة المعاصرة بأبعادها كافة و بالتالي فإن مساحة الإسقاطات التي يقيمها الشاعر لابد أن تغطي القناع أو الرمز أو الأسطورة على نحو متكامل.

إن كثيرا من التقنيات الشعرية المعاصرة تميل إلى البعد عن الغنائية و الذاتية المفرطة ، وتميل أكثر للموضوعية و القرب من أنماط البناء السردي أو الدرامي ، وهذه الأنماط تحتاج أيضا إلى مساحة أكبر للتعبير ، و التقنيات السابقة ليست مخصوصة بالقصيدة الطويلة لكنها أسهمت بصورة مؤكدة في أن تطول القصيدة المعاصرة .

و النماذج التي تصلح للاستشهاد بها على هذا الأثر الفني كثيرة نقف منها على قصيدة "حصار قرطاج" للشاعر عز الدين المناصرة ، فالقصيدة تقوم على استدعاء حدث تاريخي وقناع لإسقاط التجربة الحديثة عليهما ، فيستحضر الشاعر من تاريخ روما القديم و قرطاج خبر "هنيبعل "مع رمز الشاعر الجاهلي امرئ القيس ، و من الحدث المعاصر الرئيس الراحل ياسر عرفات إبان وجوده في تونس و المفاوضات السرية التي كانت تجري مع الدول الغربية ، يقول المناصرة :

قال هاني لبعل الذؤابات في الفجر

هل غربتي قد تطولْ

رشف الكأس ثم ارتجفْ

حاصرته طيور الذهولْ [1]

ثم يلجأ إلى أسلوب القطع فينتقل بالمشهد من الحدث التاريخي إلى الحدث المعاصر ، يقول :

فجأةً

فجأةً أومضت الخليل

صار قلبي رخامْ

كومة من ضجرْ

صار قلبي حجرْ [2]

ثم يعمد الشاعر إلى استدعاء رمز الشاعر الجاهلي امرئ القيس الذي خرج يطلب ثأرا وملكا ، ومات مسموما في بلاد الروم في محاولة من الشاعر تحذير الرئيس عرفات من خطر الغرب على القضية ، يقول :

نحاول ملكا ... و قد لا نموتْ

بثوب السموم الذي أرسلته لنا الروم.

.....

يا امرأ القيس

ما لي أراك حزينا صموتْ

البلاغة ذمتها واسعة

يا امرأ القيس

إن شئت قرطاج ، لا بد من شوكها

و لا بدّ أن تتعفر قبل الوصولْ

يشد ذراعك رمل

يناديك نيل

يا امرأ القيس إن السمؤال تاجر أسلحة

و اسمه صموئيل

و البلاغة سيف عتيق كسول

دمها خدر من كحولْ

---

[1] المناصرة،عز الدين(2006).**الأعمال الشعرية**،حصار قرطاج،ط1،ج2،عمان:دار مجدلاوي للنشر والتوزيع،ص298.

[2] المصدر نفسه، ص298.

و دمي من جراح الخليل. [1]

يضاف إلى ذلك كثير من الرموز و الإشارات التي يحملها النص وتجعل الإطالة ملمحا أساسيا ليتمكن الشاعر من توضيح الغاية من استدعاء هذه الرموز و الحكايات على النحو الذي يتطلبه العمل الفني المتكامل .

لقد أسهمت هذه العوامل الفنية في تحرر الشاعر العربي من هيمنة الثقافة الغربية بما فيها من رموز و أساطير و أقنعة لا تمت لهويته العربية بصلة ، و دفعته للرجوع إلى تراثه واكتشاف ما فيه من طاقات فنية و قدرات تعبيرية تحملها الرموز و الأساطير و السير والحكايات التي تنتسب إلى الثقافة العربية ، و كان لهذا الأمر أثره الكبير في تجاوز تأثير النصوص الغربية و تحقيق الاستقلالية للقصيدة العربية المعاصرة .

العوامل السياسية

كان الواقع السياسي الذي مرت به الأمة العربية في القرن الماضي وبدايات الحاضر عاملا مؤثرا في الاتجاهات الأدبية و أبنيتها بصورة عامة ، و كان لهذا الواقع أثره في توجه الشعراء المعاصرين نحو القصيدة الطويلة ، ذلك أن **الأحداث الجسام التي هزت الأمة العربية** كانت من الشدة و العنف بمقدار يتطلب وقفة مطولة و تأملا متأنيا لاستيعاب الأحداث ، وتحديد الأسباب والنتائج ، و لعل أبرز الأحداث السياسية هي تلك التي اتصلت بحركات التحرر في أقطار الوطن العربي ، و نكبة عام 1948 ، ثم نكسة حزيران 1967 ، و اجتياح بيروت في مطلع الثمانينيات ، و حرب الخليج الثانية و ما تخلل ذلك أو تلاه من فساد سياسي على مستوى السلطات و رموزها وممارساتها الظالمة.

و يرى كثير من النقاد أن **حرب حزيران عام 1967** كان لها أثر كبير في التحولات التي طرأت على صيغ التعبير الشعرية و أساليبها ، إذا شاع بعدها استخدام الأقنعة و الرموز التراثية ذات الدلالات الخصبة و الطاقات الإيحائية المتعددة "و من ثم ازداد تشبثه الشاعر المعاصر - بجذوره القومية ، يحاول أن يتكئ عليها علها تمنحه بعض التماسك أمام تلك الهزة العنيفة التي تعرض لها كيانه القومي ، أو تمنحه في الأقل بعض العزاء و السلوى " [2] .

---

[1] المرجع نفسه، ص 300 -301.

[2] علي عشري، المرجع السابق ،ص52.

و النماذج الشعرية التي دارت حول هزيمة 1967 و تبعاتها كثيرة جدا نذكر منهــا علــى سبيل المثال المسرح و المرايا لأدونيس ، وقصيدة الجهات الأربعــة لمحمــد عفيفــي مطــر ، وقصيدة عودة فبراير و فبراير الحزين لأحمد عبد المعطي حجازي وقصيدة البكاء بــين يــدي زرقاء اليمامة وقصيدة أيلول لأمل دنقل وغيرها ، و نقف مع نموذج للشاعر علي الجندي مــن ديوان الحمى الترابية في قصيدته الطويلة 127مقطعا رباعيات طائشة ، يقول فــي القــسم الذي يحمل عنوان "بعد 5 حزيران" :

"أوفٌ" تتناهى من آخر أعماق النفس

من مستنقع حزن يتسرب في الظلمة لا تكشفُ زيف ترسّبه الشمس

لكن من يقسر "أوفا" تتناهى من آخر أعماق القلب

أن تهمدَ ، أن ترجع ، أو تصبح زغرودةْ

و الإنسان المعلوك إذا ما راوده كره أو حبْ

لا يمكن إلا أن يطلق من شفة جراح مسدودةْ

"أوفا" تفضحه ، أو تمنحه شيئا من رعب [(1)]

و من الأحداث السياسية الكبيرة التي دفعت القصيدة لتطول **اجتياح بيروت** و ما حل بها من دمار و خراب كان له أكبر الأثر في نفس الشاعر المعاصر الذي لم يشف بعد من جراحــه السابقة ، و نقف مع نموذج من نماذج القصيدة التي طالت لهذا الدافع الــسياسي عنــد الــشاعر الراحل ممدوح عدوان يتمثل في قصيدته " قصيدة ينقصها شهيد" من ديوان أبداً إلى المنــافي وفيها يقول:

هي ورقة من توت

كان اسمها بيروت

سقطت فما عرت سوى التابوت

ما غادر الشعراء من متردم

وقصيدتي لم تكتملْ

ما زال ينقصني شهيدْ

ما زال نصف القول محتقنا

---

(1) الجندي، علي.(1998).**الأعمال الكاملة الحمى الترابية**، ط1،ج1، بيروت ، دار عطية للنشر ، ص251.

ويحرق لي فمي

مازال باب الجرح مفتوحا

و هذي الأرض لم تشرب دمي

و الشعر يطلب جثة معروفة

تأتيه قافلة من الشهداء من بيروت

لكن لم يزل عندي يطالب بالمزيد

أحتاج من وطني شهيدا [1]

و القصيدة ثورة و بركان من الحزن و الألم تتفاعل في نفس الشاعر وفجرها سقوط ورقة التوت المتمثل في اجتياح بيروت ، فعادت جراح الشاعر في فلسطين و الأمة ليشتد نزفها ، بل إن الدمع في عينيه كان حاضرا و يحتاج فقط لما يطلقه ،يقول :

دمعي كان يملأني على مرأى بلادي

كنت محتاجا إلى عذر لأذرفه ،

فلا يكفي اندلاع الموت في الجسد الفلسطيني

صار علي أن أجد الشهيد لأهل قريتنا

و إلا فلنشمر للسباق

لحضن ملجئنا الطريد

سأعبئ الكلمات أضرحة

تليق بمجد من صنعوا لنا في الشعر

ديوان المفاخر و التهاجي و الوعيدْ [2]

و من العوامل السياسية المهمة التي أسهمت في إطالة القصيدة العربية المعاصرة **القضية الفلسطينية** و معاناة الشعب الفلسطيني ، فاحتاج الشاعر العربي إلى مساحة كبيرة تستوعب انفعاله و إحساسه بفداحة الواقع الذي يحياه الفلسطيني ، و من النماذج التي طالت للتعبير عن هذا الشأن قصيدة انتقام الشنفرى للشاعر سميح القاسم الذي يتخذ من الشاعر الجاهلي الشنفرى وقصته مع "بني سُلامان" قناعا يختفي خلفه ليعبر به عن الظلم الذي يعيشه الفلسطيني و سعيه للثأر ، يقول القاسم :

---

[1] عدوان ،ممدوح(1992) **أبداً إلى المنافي** - قصيدة ينقصها شهيد ،ط1،قبرص ليماسول، دار الملتقى للنشر،ص58.

[2] المصدر نفسه ، 59.

و للشمس أمر

و للقدس دهر

يحاذر حينا وحينا يجاهر

و شعب على العسف و الخسف صابر

وللقدس جرح يهز الضمائر .. وما من ضمائر

ذريني يا أم و استرسلي جثة في كثيب

ذريني ليأسي و غرمي

وقوسي و سهمي

ويأسي و غنمي

إذا حرموني الحبيب ، فإني المحب و إني الحبيب

وماض و حاضر

ومستقبل في غيابة هذا الزمان المغامر

"دعيني وقولي بعد ما شئت ، إنني

سيغدى بنعشي مرة فأغيَّب "

هو الثأر يقسم لن أرجئه

بما يتموني و ما شردوني و ما استعبدوني

سأقتل منهم مئة [(1)]

و قد حظيت القضية الفلسطينية بقسم كبير من همّ الشاعر العربي المعاصر و اهتماماته، و صارت قبلة تستقطب مؤملي الوحدة العربية .

و من العوامل السياسية التي أثرت في الشعراء وجعلت قصائدهم تطول **حرب الخليج الثانية**، فقد كان الحدث جللا و تداعياته كبيرة جدا لم تقتصر على العراقيين أو الكويتيين و من الذين عبروا عن هذه الحرب خالد البرادعي في قصيدته الطويلة "فاطمة و الأمير العربي" التي يؤسس لها بعتبة نصية توضيحية يقول فيها : " كتبت هذه القصيدة عندما سال الدم العربي بالسيوف العربية ، لحظة استيقظت الجاهلية الأولى ودفعت عرب العراق لغزو عرب الكويت ، وكانت تلك الحرب الكارثية التي أسميت"حرب الخليج الثانية" التي ترتب عليها هدر إمكانات و ضياع طاقات و تأجيج أحقاد و أفرزت الحصار لشعب و الهلاك وزرعت الخنجر الجاهلي بين العرب و العرب ، يقول الشاعر:

[(1)] القاسم، سميح(1984). **جهات الروح انتقام الشنفرى** ، ط1 ، اللاذقية سورية ، دار الحوار ، ص11 -12.

أيعقل أن ينكفئ هذا الطريق على نفسه بغتة

وتعود المصاحف ثانية

لتغطي رؤوس الرماح

تحسست في جسدي ألف جرح من الغرباء

وجرحين داخل القافلة

شممت بنزفهما غير رائحة الغدر -

رائحة العائلة

فمن يتطوع منهم لتضميد جرحي

قبل الوصول إلى هوة المهزلة

و من يستر العار

قبل انتشار مآقيه في الحقبة المقبلة ؟ [1]

و يستمر الشاعر عبر القصيدة بإدانة الحدث و الاستهجان بل يبلغ حالة من الذهول و عـدم التصديق أن الدم العربي يمكن أن يهون على الدم العربي ، يقول :

فطيمة يملؤني الصحو حتى التمزق قهرا

وامشي على شفرة الضوء

منذ استقالت جميع الجسور

ما بين أهلي و أهلي

وكل الخناجر أبناء عمي

معرشة في طريقي

و الرجوع إلى الخلف هاوية

و الأمام عماء

أفاطم جسمي حمولة قافلتي في العراء

وعيني مبللة في مشاهد قتلى

وطقس البكاء

كبير على عاشق الصبح مثلي [2]

---

[1] البرادعي،خالد محي الدين(1998) **أوراق من هذا العصر**، القاهرة :الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص 259 -260.

[2] المصدر نفسه ، ص 261 -262

و من العوامل السياسية التي أسهمت في أن تطول القصيدة التحـــول إلـــى **إدانـــة الواقـــع السياسي العربي** بصورة عامة ، و تمثلت هذه الإدانة بالتحريض ضد الفساد و الظلم و التعسف الذي مارسته كثير من الأنظمة العربية ضد أبنائها و رفض الإرهاب الذي لحق بمثقفيها في ظل واقع الانكسار والضعف و الهزيمة الذي رأى فيه بعض الشعراء أن الأنظمة السياسية هي التي جنته على شعوبها ، و كذلك الدعوة إلى نبذ الخلاف و العمل على الوحدة لتحريـــر الأراضـــي المغتصبة وطرد العدو المحتل ، و قد أكثر الشعراء من التعبير عن بطش السلطة وفساد الحيـــاة السياسية و من الذين عبروا عن الموقف القمعي للسلطة تجاه المثقف العربي أدونيس في ديـــوان المسرح والمرايا يقول في قصيدة "مرايا و أحلام حول الزمن المكسور" من مرآة السياف :

- هل قلت إنك شاعر ؟

من أين جئت ؟ أُحسّ جلدك ناعما..

سيافُ تسمعني ؟

وهبتك رأسه،

خذه ، وهات الجلد و احذر أن يمسَّ الجلد

أشهى لي و أغلى ...

سيكون جلدك لي بساطا

سيكون أجمل مخمل ،

هل قلت إنك شاعر ؟ [(1)]

و لا نسمع في القصيدة سوى صوت الحاكم و لعل هذا الأسلوب يأتي للكشف عن "هيمنـــة الحاكم على المناخ السياسي العربي ، كما يبدو كاشفا لغياب الحوار الحقيقي بين الأطراف فـــي المجتمع " [(2)] .

العوامل الاجتماعية

كان للتغيرات الاجتماعية التي طرأت على المجتمعات العربية أثر واضح فـــي مختلـــف مناحي الحياة ، و الناحية الأدبية منها خاصة، و هذه التغيرات التي نتجت عن مجموعـــة مـــن المؤثرات كان في مقدمتها التقدم الحضاري الذي بدأت تشهده البشرية ، و انفتـــاح المجتمعـــات

[(1)] أدونيس ،علي أحمد سعيد (1988) **المسرح و المرايا - مرآة السياف** ،بيروت: منشورات دار الآداب ،ص 65.

[(2)] عبد الفتاح،**القصيدة العربية المعاصرة** ، ص 766.

العربية على نظيرتها الغربية من خلال التواصل و الاطلاع على الحضارة الأوروبية عبر الإرساليات و البعثات العلمية ،و الحملات الاستشراقية و التبشيرية، و الثورة المتسارعة لوسائل الاتصال ، وحركات الترجمة وغيرها .

و كان للأوضاع السياسية التي سيطرت على المجتمعات أثرها الواضح في إحداث نقلة واسعة في نوعية الفكر الاجتماعي العربي، فبدأت رياح التغيير و التحول تهب على كثير من المفاهيم و القيم الاجتماعية التي كان تسود من قبل ، و بطبيعة الحال كان الشاعر العربي جزءا من هذا المجتمع .

و من أبرز العوامل الاجتماعية التي كان لها أثر في أن تطول القصيدة العربية قضايا **الفساد الاجتماعي و رفض الظلم و المطالبة بالعدل** ، و هذا العامل ظهر أثره في وقت مبكر لدى شعراء مرحلة الريادة الشعرية المعاصرة كما نجد عند الشاعر بدر شاكر السياب في قصيدته الطويلة "المومس العمياء" و قصيدة "حفار القبور" ، فكلتا القصيدتين تعبران عن واقع لنموذج اجتماعي تعرض للظلم و الاضطهاد ، فالمومس العمياء ضحية للظلم الاجتماعي والفساد الذي كان سائدا ، و نموذج للإنسان البائس الذي يحاول البقاء حيا بشتى الطرق و إن كانت مرفوضة من وجهة نظر المجتمع الذي فشل في أن يحقق للإنسان أبسط مستلزمات الأمن الاجتماعي يقول السياب :

حتمٌ عليها أن تعيش بعرضها و على سواها
من هؤلاء البائسات .وشاء رب العالمين
ألا يكون سوى أبيها -بين آلاف أباها
وقضى عليه بأن يجوع
والقمح ينضج في الحقول من الصباح إلى المساء
و بأن يلصَّ فيقتلوه (وتشرئب إلى السماء
كالمستغيثة ، وهي تبكي في الظلام بلا دموع) [1]

فالفقر و الظلم و الطبقية الرهيبة و مأساة الوالدين دفعتها لتصبح مومسا ، لكن المأساة لم تنته عند هذا الحد بل إنها تتزايد بعدما تصاب بالعمى و يعرض عنها الرجال و تشرف على الموت من الجوع ، يقول :

ويح العراق !! أكان عدلا فيه أنك تدفعين
سهاد مقلتك الضريرة

---

(1) السياب ، المصدر السابق ،ص 275.

ثمنا لملء يديك زيتا من منابعه الغزيرة؟

كي يثمر المصباح بالنور الذي لا تبصرين ؟

عشرون عاما قد مضين ، و أنت غرثى تأكلين

بنيك من سغب ، وظمأى تشربين

حليب ثديك و هو ينزف من خياشيم الجنين [1]

و تنتقل فكرة الظلم الاجتماعي عند السياب إلى قصيدة حفار القبور ، فهذا النموذج الــذي يبدو للقارئ مقيتا في الحال التي يتمنى فيها أن يموت شخص ما ، ثم يتمنى أن تعــم الحــروب والأمراض و يكثر الموتى ما هو إلا ضحية من ضحايا المجتمع الظالم ، ودافعه في ذلك كله أنه قدّر له أن يكون موت الآخرين سبيل حياته ،يقول السياب:

يا رب .. ما دام الفناءْ

هو غاية الأحياء ، فأمُرْ يهلكوا هذا المساءْ

سأموت من ظمأ وجوع

إن لم يمت   هذا المساء إلى غد بعض الأنام

فابعث به قبل الظلامْ

يا رب أسبوع طويل مر كالعام الطويلْ

و القبر خاو ، يفغر الفم في انتظار .. في انتظارْ

ما زلت أحفره و يطمره الغبار [2]

و النماذج الشعرية التي تعالج قضايا الفساد الاجتماعي متعددة منها ما ســعى إلــى نقــد المجتمع العربي بصورة عامة دون الوقوف عند جزئيات معينة ، و منها ما اهتم بالتعبير عــن تفاصيل الفساد و الظلم الاجتماعي الذي يعاني منه بعض أبناء المجتمع .

و من العوامل الاجتماعية الأخرى التي أدت إلى أن تطول القصيدة العربية المعاصــرة **التحولات الاجتماعية التي طرأت على المجتمعات العربية** و ما رافقها من تغيير فــي الأفكــار والقيم و المعتقدات و العادات و التقاليد ، و هنا نرى الشاعر المعاصر يتحول من الذاتية الفردية التي كانت تحكمه في القصيدة التقليدية إلى **التعبير عن الهم الجماعي** ، ومن ذلك ما قام به علي الجندي في قصيدته الطويلة "سقوط قطري بن الفجاءة" ، ففي هذه القصيدة يعبر الــشاعر عــن

---

(1) المصدر نفسه ، 284.

(2) السياب ، المصدر السابق ، 288.

مرحلة التحول التي أصابت المجتمع فأصبح - بمفهوم الخوارج - (جيل القعَد) ، و قَعَد الخوارج : الرجل الذي كبر و لم يعد يحسن المشاركة في الحرب ، فالشاعر حين يصف هذا الجيل بأنه (جيل القَعَد) يصف التحول الاجتماعي الحاد الذي أصاب هذا الجيل ويشير إلى مظهر من مظاهر الضعف و الاستسلام التي تسللت إلى روح الشعوب .

و أما التعبير عن الهم الجماعي الذي تحول الشاعر المعاصر نحوه فنجده في العتبة التي يمهد بها الشاعر للقصيدة إذ يقول في مقدمتها : " ... أما عمن تعبر القصيدة -،فإنها لسان حالي أو حالك أو حال أي واحد من جيلنا المثقف بشكل خاص ، لقد أحس هذا الجيل أن قطري في ذاته غالبا ...إنه جيل القَعَد "[1] و يقصد بقوله: " لقد أحس هذا الجيل أن قطري في ذاته غالبا" أن هذا الجيل قد ترك القتال بالسيف و تحول إلى القتال بالكلمات ، يقول معبرا عن هذا التحول الممزوج بالشعور بالاغتراب:

و عدت إليك يا بلدا ..، تشرّد تحت أجفاني

وكنت يشدني الترحال من حانٍ إلى حانِ

و هاأنذا بلا زاد ، لديك أحطّ ترحالي

أقيم على الطوى ما بين ذكرى الحب و الآل

أهيم على دروب ضبابك المنسيّ في نشوهْ

و يتعبني السير و الذكريات و همس الحجارهْ

فأحمل ساعاتي المطفآت ، أعود لصمت المغارة ...

أحدث نفسي ، أنكر أني ربيب حضارهْ

و أني لم يبق لي من حصاد التشرد و الحب

و النوم .. غير الخسارة ![2]

و يلجأ الشاعر إلى عدد من التقنيات لرصد مختلف نواحي التحول الاجتماعي التي يعبر عنها كبعض التناصات و الرموز التراثية ، يقول:

" لقد كنت أولى منك بالدمع مقلة "

و هذا زمان الحكايا الرديئة

و تحت فروع الفلاسفة الصِّيد يورق صخر الخطيئة

---

[1] الجندي ، المصدر السابق ،ج1، ص 167.

[2] المصدر نفسه ، ص 172 -173.

"خذاني فجراني ببردي إليكما..."

... كان نهر البكاء ينساب من أول الحقل المدمّى إلى مشارف أهلي

كنت من كوة الغيوب مطلا و على وهجها المريع ..أصلي

هذه جوقة الصراخ بصدري ، ... ، و هذا نفيرها الموتورُ

إنَّ ريح الجنون يا أخت تحتد ، ويعوي هبوبها و يثور

" أقول لها و قد طارت شعاعا ..."

دعيني أقبل أعتاب صدرك قبل الوداع

فقد يتفتح في القلب دمّل وجد فأحطم هذا اليراع

و أكفر بالثغر و النحر و الناهدين ... و أهجر هذا المتاع [1]

و يعد كثير من النقاد تحول الشاعر العربي من التعبير عن العاطفة الفردية بذاتيتها المحضة إلى التعبير عن الهم الجماعي من أبرز ملامح التطور التي وصلت إليها القصيدة العربية ، وخطوة مهمة على طريق الوصول إلى الغنائية المعاصرة .

العوامل الفكرية

و الدوافع الفكرية التي أسهمت في أن تطول القصيدة العربية المعاصرة جاءت في الغالب نتيجة لمؤثرات سياسية و اجتماعية و فنية مجتمعة ، **فموقف الشاعر العربي من التراث والوضعية العربية** هو موقف فكري أسهم في ظهوره عوامل سياسية تمثلت في الضعف العربي و الانكسار مقارنة مع الصورة المشرقة المشرفة لماضي الأمة ، و أسهم به كذلك عوامل اجتماعية أبرزها التحولات الجوهرية التي أصابت المجتمع العربي ، و اختلاف الصورة الاجتماعية من الماضي إلى الحاضر ، و عوامل فنية تمثلت في نزوع الشاعر إلى تقليد القصيدة الغربية الطويلة التي ارتد كثير من روادها أمثال ت.س .إليوت إلى تراثهم للإفادة منه في تطوير أساليب التعبير الشعرية فحذا الشاعر العربي حذوهم لكنه تخبط بين توظيف تراث الحضارة الغربية أو العربية، و آمن بقيمة الرجوع إلى تراث الحضارة العربية على الرغم من أن هذا الرجوع كان في كثير من الأحيان لنقد الحالة العربية القائمة - ، و تفصيل المسألة لا يغني كثيرا في هذا المقام ، و الشاهد مما سبق أن الشاعر العربي قد عانى في بعض مراحل تجربته من مؤثرات عديدة أثرت بدورها على تجربته الشعرية و أثرت في مواقفه الفكرية من

---

[1] الجندي ، المصدر السابق ، ص 186 -187.

الأمة و قضاياها ، و الكون و الحياة على نحو أكثر شمولية .و من النماذج الشعرية الدالة على ذلك الموقف الفكري نقف عند قصيدة أدونيس الطويلة "مرآة الطريق و تاريخ الغصون "ويقول في المقطع الثالث منها :

تفتح الأرض بيتها

تبدأ الأرض خطاها معي ،

-معي غضب الأرض ، هواها ، سطوحها الوحشية

و الدم السيد ، الدم الآمر ، الطالع من بؤرة

الزمان القصية

تفتح الأرض بيتها ،

- سرة الأرض سرير

كل التواريخ عقد يتدلى حولي

و تاريخنا ينضح :

....فينا الجمر ، الضحايا

وفينا

شهوة الملح ، شهوة الكوكب الجامح فينا ،

وصحوة الجنس في الليل ، وقربانه ،

وتسبيحة المرأة انهارت على صدر فاتح يغلق التاريخ

فينا الدم الغيور الغرابي الغريب المقدس المسفوك

و الرقيق : المليك و المملوك

كل شيء كما كان و الثائرون

أصدقاء الرياح

يجرحون النهار يسيرون بين الجراح [1]

إن هذه الأسطر تكشف عن موقف فكري يتخذه الشاعر من تاريخه و أمته وقضاياها ، وهو موقف سوداوي ، يتهجم فيه على تاريخ الأمة ، و يجعل منها مثالا للتخلف و الرجعية ، و يعمد إلى تشويه فتوحات الأمة و بطولاتها ، و يمطرها بالتهم و الافتراءات ، و يتفنن في نقد الوضعية العربية ، و الغمز بالقضايا المقدسة ، ويرسم صورة سلبية لواقع المرأة العربية ،و قيم

---

[1] أدونيس ، المسرح و المرايا ،ص 199 -200.

الحرية و الجمال ، و هذا الموقف الذي يتبناه الشاعر في شعره نابع من مواقف و أيـــديولوجيات يتبناها الشاعر و يؤمن بها ، يقول في المقطع الرابع من القصيدة :

- من أين أتيت ؟

-من أرض الموتى ، من أجران الدمع أتيت

لم أسكن بيت ...

و حينما نزلت في مقبرة

و الشمس تلتف على كاحلي

كالعشبة المسكرة

حملت للجوع قرابينه

كان دمي أضحية هاجرت

إلى غد آخر

كانت يدي مجمرة

و لم أجد في أول المقبرة

ولم أجد في آخر المقبرة

غير الأطفالْ

....

من أين أتيت ؟ -

-كنت حطابا عبد الشجرة

وغرزت الفأس في أهدابها

-كيف أتيت ؟

-جئت في قافلة الرعب و رايات الجنون

في بقايا فأسي المنكسرة

مرهقا يحمل تاريخ الغصون [1]

و الحق أن هذا الموقف الفكري وخاصة من التراث - لم يكن واحدا ، بل إن هناك مـــن الشعراء من اتخذ مواقف إيجابية من قضايا الأمة وتراثها ،وقد أسهم في تحديد اتجاه الشاعر من التراث عوامل مختلفة يقول عنها إحسان عباس:إن هناك " عوامل مؤثرة في تحديد اتجاه الشاعر

---

[1] أدونيس ، المصدر السابق ، ص 203 -204.

من التراث تزامنت مع ظهور هذا الشعر منها : القضية الفلسطينية و أبعادها المدمرة ، و حمى المطالبة بالحقوق التي اجتاحت المجتمعات العربية ، و الموقف الثقافي والأيديولوجي الخاص بالشاعر [1] ، و عن هذا يقول صلاح عبد الصبور:" الماضي لا يحيا إلا في الحاضر ، والقصيدة التي لا تستطيع أن تمد عمرها إلى المستقبل لا تستحق أن تكون تراثا ، ولكل شاعر أن يتخير تراثه الخاص" [2] ثم يضيف : " وقد تكون كلمة التراث سهلة المفهوم عند معلمي اللغة والأدب ، فالتراث عندهم هو كل ما خطه الأقدمون وحفظته الصفحات المسودة ، أما الشاعر فالتراث عنده هو ما يحبه من هذا الذي خطه الأقدمون وحفظته الصفحات . و فيه غذاء روحه ونبع إلهامه ، وما يتأثر به من النماذج . فهو مطالب بالاختيار دائماً ، مطالب بأن يجد له سلسلة من الآباء والأجداد في أسرة الشعر" [3] ، وهذا الموقف المتوازن نجده عند كثير من شعراء الحداثة .

و من الدوافع الفكرية الأخرى التي أدت في بعض الأحيان إلى أن تطول القصيدة المعاصرة ، سؤال الاختيار الحضاري الذي شكل ثورة على الفكر العربي من نواحيه المختلفة إذ وجد الشاعر العربي نفسه مضطرا للاختيار من مبادئ الحضارة وقضاياها المعاصرة كالموقف من الدين ، و المرأة ، والحريات بصورها المتعددة- ، و تبني الفلسفات والأيديولوجيات، والبحث عن الرؤية الذاتية المميزة وغيرها من القضايا .

---

[1] عباس، إحسان (1978) **اتجاهات الشعر العربي المعاصر** ، الكويت ، المجلس الوطني للثقافة ، ص 57 .

[2] عبد الصبور ،صلاح (1969) ،حياتي في الشعر ، دار العودة : بيروت ، 113.

[3] عبد الصبور ، المصدر السابق ، ص 152.

الفصل الثاني

أنماط البناء في القصيدة الطويلة

أنماط البناء/استهلال

أشار القدماء إلى مفهوم "المبنى" أو "البناء" أو "النسيج" عند بحثهم في بناء القصيدة العربية انطلاقا من إدراك ضمني بأن اللغة ليست مجموعة من الألفاظ بل مجموعة من العلاقات، لكنهم لم يقفوا على اصطلاح محدد لمفهوم البناء الفني على نحو ما نجد في الدراسات المعاصرة ، و قد درس عدد كبير من الباحثين المعاصرين في سياق بحثهم عن مفهوم البناء عند القدماء أقوالا كثيرة لعدد من القدماء في محاولة لمقاربة دلالة المصطلح و تلمس جذور له في التراث العربي كتلك التي جاءت عند ابن طباطبا في عيار الشعر إذ قال :" إن الشاعر إذا أراد **بناء قصيدة** مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرا و أعدّ له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه ، ... " [1] و كذلك ما ورد عند عبد القاهر الجرجاني في دلائل الإعجاز واصطلح عليها بعد ذلك "بنظرية النظم" التي يقول فيها : " ليس النظم سوى تعليق الكلم بعضها ببعض ، وجعل بعضها بسبب من بعض " [2] ، وورد عند حازم القرطاجني في منهاج البلغاء ملاحظات يمكن استنباط الكثير منها في هذا السياق.

لكن كثيرا من الدراسات المعاصرة [3] تحولت لاستخدام مصطلح "البنية" للدلالة على "البناء" و أسهم في ذلك أن بعض النقاد رأى أن :" البنية هي : البناء أو الطريقة التي يقام بها مبنى ما ، ثم امتد مفهوم الكلمة ليشمل وضع الأجزاء في مبنى ما من وجهة النظر الفنية المعمارية و بما يؤدي إليه من جمال تشكيلي " [4] و البنية بهذا المفهوم تتسع لتشمل أمورا عدة في الحياة و نظام الكون ، إلا أن الاتجاه البنائي في الأدب Structuralism يرى أن الشعر : " تعامل خاص مع اللغة في مفرداتها و تراكيبها " [5] ولهذا نميل إلى استخدام كلمة بناء لا بنية تجنبا للخوض في تفصيلات أشد عمقا تستدعيها دلالات مصطلح البنية ، في حين أننا سننظر - بصورة عامة - في التشكيلات البنائية وفق الأساليب الشعرية المعاصرة التي لجأ إليها الشاعر

---

[1] ابن طباطبا،العلوي(ت 345هـ) **عيار الشعر**،تح: عباس عبد الساتر، ط1، بيروت:دار الكتب العلمية ،1982،ص11.

[2] الجرجاني،عبد القاهر(ت 471هـ).**دلائل الإعجاز**،تحقيق: محمد محمود شاكر،القاهرة ،مكتبة الخانجي،1984 ص5.

[3] انظر:دراسات كمال أبو ديب،ومحمد لطفي اليوسفي،عبد الملك مرتاض،وريتا عوض،وعبد الله الغذامي،وغيرهم كثير .

[4] فضل ، صلاح (1987) .**نظرية البنائية في النقد العربي** ، ط3، بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ص 175.

[5] إسماعيل،عز الدين(1972) **الشعر المعاصر في اليمن: الرؤيا و الفن** ، جامعة الدول العربية ، معهد البحوث والدراسات العربية ، ص 241.

في إنجاز قصيدته وإبداعها و للكشف عن الرؤية المعمارية للهيئة أو الكيفية التي "وفدت بها التجربة إلى مخيلة الشاعر و جمع في طياتها تفاصيل اللغة و الإيقاع و الصورة ليعبر عن الروح العامة التي سرت في التجربة الشعرية "[1] ونرجئ النظر في التقنيات الشعرية التي استدعتها أنماط البناء المعاصرة إلى فصل لاحق .

بدأ الحديث عن أنماط البناء الشعرية الجديدة في مرحلة مبكرة رافقت ظهور القصيدة المعاصرة ، و تطورت بتطورها و تأثرت بمؤثراتها و اتجاهاتها، و لعل أقدمها هي تلك المحاولة التي ذكرتها نازك الملائكة في كتابها "قضايا الشعر المعاصر [2] حين أشارت إلى وجود "ثلاثة هياكل تنتظم القصيدة المعاصرة هي : الهيكل المسطح ، و الهيكل الذهني ، والهيكل الهرمي ، و على الرغم من ريادية ما ذكرت إلا أننا لا نقف على كبير التفات من النقاد أو الشعراء لهذه التقسيمات أو المصطلحات ، و لا نرى أنها تعبر عن حقيقة الأنماط البنائية التي تسود القصيدة المعاصرة.

و من النقاد الرواد الذين كانت لهم محاولات في هذا السياق عز الدين إسماعيل الذي ذكرنا سابقا أنه كان يميل إلى استخدام مصطلح "معمارية القصيدة" في حديثه عن أنماط البناء، وإن كان يجعل من نمط البناء الدرامي نمطا مهيمنا على القصيدة الطويلة الجيدة ورافضا لنمط البناء الغنائي الذي رافق مسيرة الشعر ردحا غير يسير من الزمن ولم يفارقها قط - وهذا الاصطلاح -ككثير من آراء عز الدين إسماعيل النقدية - وجد من يستخدمه ويتداوله و نرى محاولة أخرى لدى كمال خير بك ذهب فيها إلى أن القصيدة الحديثة ينتظمها أشكال ثلاثة هي " القصيدة الأولية أو الخام ، و القصيدة نصف المبنية ، و القصيدة الفوضوية (المبنية) " [3] وهذه المحاولة لم يتجاوز الاهتمام بها صفحات الكتاب الذي احتواها ، و بقي اصطلاح "بنية القصيدة" هو الأكثر شيوعا بين النقاد و الشعراء لأن فيه فضاء أوسع للتحليل و يقصي فكرة القولبة والجمود التي يمكن أن يوحي بها مصطلح "بناء" ، وكذلك يعبر عن البناء و ما يتصل به خارجيا وداخليا .

إن الثورة الشعرية التي طالت القصيدة العربية كانت شاملة على نحو لم يبق معه جانب من جوانبها دون تحديث أو تجديد إلى الحد الذي يمكن معه القول:" إن القصيدة الجديدة قد

[1] عبد الفتاح ، بنية القصيدة المعاصرة ،مرجع سابق ، ص 739

[2] الملائكة ، نازك (1981) **قضايا الشعر المعاصر** ، ط 6، بيروت ، دار العلم للملايين ، ص 202 .

[3] خير بك،كمال(1982)**حركة الحداثةفي الشعر العربي والمعاصر**،ط2،بيروت:المشرق للطباعة والنشر،ص362 -364.

تمردت على الشكل القديم و خلقت بنيتها الخاصة " [1] ، ولعل هذا التحول نحو أنماط بنائية جديدة جاء بدافع الإحساس بعجز الأنماط البنائية التقليدية عن تقديم تجربة شعرية معاصرة متكاملة وقصور الأدوات الفنية المتاحة في الأنماط التقليدية و عدم كفايتها لاستيعاب متطلبات القصيدة المعاصرة في ظل بحثها " عن أشكال و إيقاعات جديدة ، وتحقيق تحول جوهري في البنى الشعرية " [2] ، و إذا كان تطور عناصر التجربة الشعرية قد جاء متزامنا مع تطور البناء الفني للقصيدة فإن" تعقد الواقع الحضاري و الثقافي كان مما وجه الشاعر إلى هذا التجديد في بناء قصيدته " [3] .

في الفصل السابق من الدراسة وقفنا على إشارات لأهمية الأنماط البنائية الحديثة في إنتاج القصيدة المعاصرة ، و وجدنا من ربط نجاح التجربة الشعرية المعاصرة بقدرة الشاعر على التحرر من الأنماط التقليدية و القدرة على اختيار النمط البنائي المعاصر الذي تتطلبه التجربة الجديدة ، و تبين لنا أن من النقاد من بدأ يتحدث عن شكل جديد من أشكال القصيدة المعاصرة هو القصيدة المتكاملة [4] ورأى أن هذا الشكل يمثل ذروة الإبداع الشعري الذي يمكن أن تحققه القصيدة ، والتكامل الذي يمكن أن تصل إليه -وإن كان نسبيا- يتصل أساسا بقدرة الشاعر على أن يمزج بين أكثر من نمط بنائي كالمواءمة بين البناء الغنائي و البناء الدرامي ، و طول القصيدة في هذا السياق يعدّ ميزة أسهمت في تحقيق تحولات شاملة في بنية القصيدة العربية المعاصرة منها ما كان على صورة " انتقال رؤيوي (من الغنائية إلى الدرامية) ، وفني (من التكثيف اللغوي و الصوري إلى الامتداد الأسلوبي لغة وصورة) ، وبنائي (يقوم على استدعاء السرد و التناص و التسميات و إحياء الجوانب الحوارية في القصيدة " [5] .

و الحديث عن الأنماط البنائية الجديدة لا يعني عدم الانتفاع بالأنماط البنائية التقليدية ، فنحن حين نقف على نمط البناء الغنائي بوصفه نمطا بنائيا تقليديا دار حوله كثير من الجدل والرفض فإن ذلك لا يعني هجر البناء الغنائي إلى غير رجعة، بل إن هناك بناء غنائيا حديثا ينتفع بتقنيات التعبير المعاصر و يستثمر أدواتها و وسائلها الحديثة على نحو يتناسب مع طبيعة

---

[1] اليوسفي ،محمد لطفي (1985) **في بنية الشعر العربي المعاصر** ، تونس ، دار سراس للنشر ، ص 141.

[2] مهدي،سامي(1994) **الموجة الصاخبة :شعراء الستينات في العراق** ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ،ص 230.

[3] عبد الفتاح ، المرجع السابق ، ص 731.

[4] الموسى ، المرجع السابق ، ص 87.

[5] الصكر ، المرجع السابق ،ص 57.

التجربة المعاصرة كما سنبين لاحقا وتحيلنا دراسة الأنماط البنائية المعاصرة بصورة عامة إلى الأجناس الأدبية الأخرى والانفتاح القائم بينها وإفادة الشعر من الفنون الأخرى كالقصص والحكايات ، و السيرة ، و المسرح ، وفنون أخرى كالرسم و التصوير ، وغيرها .

و انطلقت كثير من الدراسات الحديثة في بحثها عن الأنماط البنائية المعاصرة من نمط البناء الغنائي الذي كان سائدا في الشعر التقليدي و مهيمنا على أجواء القصيدة العربية ، و كان التوجه العام لدى النقاد و الشعراء المعاصرين هو رفض هذا النمط التقليدي ، و البحث عن أنماط أخرى تتناسب و روح العصر كالنمط الدرامي الذي ذكرنا سابقا أن بعض النقاد تشدد له وذهب إلى أن كل قصيدة معاصرة جيدة لا بد أن تكون ذات بناء درامي أو على الأقل أن تحتوي على بعض العناصر الدرامية .

أما ملامح البناء السردي -عناصره الأولية فإنها قد وُجِدت على صورة قطع قصصية موزعة في كثير من القصائد العربية القديمة ، ووجدت هذه القصص من الدارسين من يبحث فيها [(1)] و يحاول من خلالها التدليل على تنوع الأنماط البنائية التقليدية ،إلا أنه يصعب القبول بالمساواة بين الأنماط البنائية التقليدية و الأنماط الحديثة لوجود بعض العناصر المشتركة بينها.

و أيا ما كان النمط البنائي الذي ينتظم القصيدة فإنه مفردا لا يملك قيمة في ذاته و إنما القيمة في طريقة تعامل الشاعر مع البناء ، وأسلوب التعبير من خلاله ، و السعي إلى الوقوف وقفة مناسبة عند أبرز الأنماط البنائية المعاصرة التي سادت القصيدة الطويلة لا يعني أن تلك الأنماط لم توجد في القصيدة غير الطويلة ، لكنها على الأغلب وجدت مساحة كافية من التوظيف في القصيدة الطويلة ، لأن بناء القصيدة لم يعد يعبر عن إحساس الشاعر بالتجربة الشعرية فقط بل " قد يتجاوز هذا إلى إحساسه ببناء الحياة عامة و الرؤى الفكرية التي يواجه بها معضلات هذا الوجود وقضاياه " [(2)] و هو ما يحتاج مساحة كافية للتعبير، وهذه الأنماط البنائية أفرزت أنواعا أخرى من القصائد التي يمكن أن تُعدّ نوعا من أنواع القصيدة الطويلة .

ويمكن أن نجد القصيدة الطويلة على الأغلب - في أحد الأنماط البنائية الآتية : النمط الغنائي ، والنمط السردي ، والنمط الدرامي ،و النمط المركب (الغنائي السردي -الدرامي) .

---

(1) الموسى ، المرجع السابق ،ص 99.

(2) عبد الفتاح ، المرجع السابق ،ص 729.

البناء الغنائي

اتسم الشعر منذ القدم - و عند كثير من الشعوب - بالطابع الغنائي ، وسيطرت هذه النزعة على الأعمال الشعرية حقبة طويلة من الزمن إلى أن تحولت الغنائية إلى "سمة شعرية بامتياز" [1] وقد نظر النقاد العرب القدامى "إلى الشعر العربي بكونه شعرا غنائيا ، وقد تأكد ذلك في تنظيراتهم وقراءاتهم لهذا الشعر " [2] و يغلب على الشعر في هذا النمط البنائي بصورة عامة الاتكاء المفرط على العواطف الجياشة و التأملات الذهنية و المناجاة الوجدانية ، مع انسياب شعري على نحو بسيط خال من التعقيد ، وفي بعض الأحيان شيء من التكرار والاسترسال وغيرها.

ودار حول القصيدة الغنائية حديثا تجاذبات نقدية طالت شكلها ومضمونها ومن أبرز ذلك أنها غالبا ما تكون ذاتية العاطفة أو حماسية تهدف إلى الكشف عن أحاسيس الشاعر وحالته النفسية ، أو كما قال هربرت ريد :" إن القصيدة الغنائية هي التي تجسد موقفا عاطفيا مفردا أو بسيطا ، القصيدة التي تعبر مباشرة عن حال ذهنية مسترسلة " [3] ، ومن مجموع ما دار حول النمط الغنائي من نقاش يمكن أن نخرج ببعض الخصائص الرئيسية التي تميزت بها القصائد التي نُظمت وفقا لنمط البناء الغنائي و أبرزها الآتي :

ارتبط البناء الغنائي للقصيدة الشعرية بمصطلح القصيدة القصيرة ، وذهب كثير من النقاد العرب و الغربيين إلى عدّ القصيدة القصيرة هي القصيدة الغنائية ، و قد أشرنا في التمهيد والفصل الأول من هذه الدراسة إلى بعض هذه الآراء ، ومنها ما ذهب إليه هربرت ريد الذي قال : " نحن غالبا ما ندعو القصيدة القصيرة قصيدة غنائية و كان ذلك في الأصل يعني قصيدة من القصر بحيث يمكن تلحينها وغناؤها في فترة متعة" [4] ، ثم ذهب كثير من الدارسين بعد ذلك

---

[1] انظر :النجار ،أحمد(1978) **تطور الشعر القصصي في وصف الأوابد من العصر الجاهلي إلى العصر الأموي**،القاهرة، دار النهضة العربية ، ص5 و ما بعدها.

[2] الصكر ، المرجع السابق ،ص 22.

[3] ريد ، المرجع السابق، ص 60.

[4] المرجع نفسه، ص 60.

إلى إعطاء " القصيدة القصيرة صفة الذاتية و الغنائية " [1] ، ولعل كثيرا من النقاد ذهب هذا المذهب لأنه رأى أن القصيدة الغنائية لا تعبر عن تطور ولا تشير إلى مراحل ، أو تظهر أصواتا في القصيدة ، بل تسعى إلى التعبير عن عاطفة مفردة "لهيمنة شعور موحد على أجزاء القصيدة القصيرة [2] ، وهذا بدوره قادها للإيجاز و القصر الذي يعدّ أمرا حاسما في بناء الموقف الغنائي.

وكذلك فإن معمار القصيدة الغنائية يتطلب تركيزا إيقاعيا عاليا ، وتكثيفا للطرائق التعبيرية، وللحالة الشعورية ، و هذا التكثيف و التركيز على مستوى الناحية المضمونية هو الذي يستدعي التكثيف والتركيز في الناحية الشكلية ، و لهذا غلب على القصائد الغنائية صفة القصر ثم كانت القصيدة الغنائية هي القصيدة القصيرة .

و مما تتصف به قصائد البناء الغنائي إضافة إلى ما سبق أن يغلب عليها سيطرة ضمير المفرد المتكلم ، وهو ما يعزز صفة الذاتية التي أصبحت واحدة من أبرز سماتها ، و إن وُجِد فيها ملامح للحوار فإنها تبقى في الأغلب مظهرا لا يؤثر في غنائيتها ذلك أنه في كثير من الأحيان يكون حوارا متوجها من الداخل(ضمير المفرد المتكلم) إلى الخارج (المخاطَب الذي يقع تحت هيمنة المتكلم وغالبا ما يكون غائبا) ، وهذا لا يعني بأي حال من الأحوال وقوع تحول حقيقي يطال بنية القصيدة ، وكذلك يهيمن على القصيدة الغنائية التقليدية إفراطها في الكشف عن مكنونات الشاعر الداخلية، وبيان حالته النفسية، والأبعاد الشخصية التي تبرز الأنا على نحو تختفي معه الموضوعية التي تتحقق بصورة أكبر في الأنماط البنائية الأخرى ، ولذا فإنها غالبا ما تخلو من البنية الدرامية المتكاملة، أو البنية السردية .

و مما يلحظه الدارس ذلك الموقف الرافض الذي اتخذه كثير من النقاد و الشعراء من نمط البناء الغنائي ، والدعوة الملحة للتحول إلى أنماط بنائية أكثر شمولية و مناسبة لروح العصر بدعوى أن الغنائية لم تعد تتلاءم مع متطلبات التعبير عن التجربة الشعرية المعاصرة وأنها بالنسبة إلى الشاعر - لم تعد قادرة على " استيعاب تجربته الإنسانية التي بدأت تميل إلى الشمولية الكونية أي أنه ما عاد شاعر تجارب وجدانية غنائية فحسب " [3] إلا أن هناك

---

[1] أطميش ، المرجع السابق ، ص15.

[2] إسماعيل ، المرجع السابق ،ص 262.

[3] القصيري ، المرجع السابق ،ص 36.

أمورا قد يكون بيانها مهما لهذا النمط البنائي وتحتاج إلى وقفة متأنية قبل اتخاذ حكم يتصل بنمط البناء الغنائي و لعل أهمها ما يأتي :

- **البناء الغنائي و القصيدة القصيرة**

على الرغم من ميل كثير من النقاد إلى عدّ القصيدة القصيرة قصيدة غنائية إلا أن هناك من يرى أن القصيدة القصيرة " لا تنحصر في الإطار الغنائي فحسب ، و إنما هي قادرة علـــى التفاعــل والسرد و الدراما و التقاط الجوهر الشعري فيهما ، ويمكن أن نطلق على القصيدة صفة الغنائية كلما اقتربت من عالم الشاعر الداخلي بكل ما فيه من ثراء وعمق "[1] و مما يعزز هذا الرأي هو تلك الإشكالية التي يمكن أن تنتج من تعدد صور القصيدة القصيرة كما أشرنا إلى ذلك فـــي التمهيد و هو ما لا يستقيم ووسمها كلها بالغنائية . و للخروج من هذا الإشكال وجدنا من يميــل إلى تقسيم القصيدة القصيرة إلى قسمين هما:

1- القصيدة القصيرة الغنائية المحض

2- القصيدة القصيرة السرد -درامية [2]

و أيا كان موقفنا من التقسيم السابق فإن الأهم هو استشعار النقاد لتحقق إشكالية تــصنيفية بما يتعلق بالقصيدة القصيرة ذات الطابع الغنائي، و مع ذلك فقد نجد من يرى أن القــصر أمــر حتمي للقصيدة الغنائية التي يعد الإيجاز والتكثيف أمرا حاسما فيها ، فنقول: إن ذلك ليس أمــرا لازما على نحو مطلق فهناك عشرات القصائد الطويلة التي نجحت في بلوغ أبنية غنائية رفيعة، غير أنّه قد يكون صحيحاً، في المقابل، أنّ غنائية أيّة قصيدة سوف تتناقص كلما طــال حجمهــا واتّسع نطاقها التمثيلي وتعدّدت المواقف الإنسانية التي تلتقطهــا ، إلا أن الــشاعر المتمــرّس، المنخرط في كتابة قصيدة طويلة غنائية المنحى، يسعى باستمرار إلى الحفاظ على النبرة الغنائية ويوسع المجال في الوقت ذاته لنبرة أخرى درامية أو سردية ، وهذا كله يعد مؤشرا إلى تغيــر النظرة النقدية للقصيدة القصيرة التي تغير معها أيضا النظرة للنمط الغنائي .

- **تحولات البناء الغنائي**

لقد كشف الخلاف السابق للنقاد حول القصيدة القصيرة عن حقيقة تتصل بالغنائية ، وهــي أن الغنائية سمة من سمات الشعر لا يمكن أن يخلو منها نص شعري أيا كان نمطــه البنــائي ،

---

[1] الزبيدي، مرشد (1994)، **بناء القصيدة الفني في النقد العربي القديم و الحديث** ، بغــداد ، دار الــشؤون الثقافيــة ، ص108.

[2] القصيري ، المرجع السابق ،ص 93.

ومن هنا بدأت مراجعات عدة للأحكام المسبقة حول البناء الغنائي أظهرت وجود نمط بناء غنائي حديث يتناسب مع روح العصر و حاجات القصيدة المعاصرة ، فالغنائية المفرطة في الذاتية التي تعبر عن موقف عاطفي مفرد تحولت على يد بعض الشعراء إلى شكل من أشكال التعبير الجماعي فبدأ الشاعر المعاصر يعبر بالذاتي عن الموضوعي بتقنيات كان بعضها يعدّ غنائيا تقليديا إلا إن غنائيتها " غير مباشرة ، ولا تتناول إحساسات الشاعر من خلال ضمير الأنا " [(1)] و النمط الغنائي" المتميز في الشعر العربي المعاصر ...لا يعني انفصال الشاعر عن قضايا المجتمع و الإنسان ،بل يعني صدوره في رؤيته لهذه القضايا عن فكر فردي خاص ، ورؤيا غير مسبوقة و غير مرفوضة من قبل أي توجه فكري أو سياسي " [(2)] كما أن "توسع الأجناس الأدبية وانفتاحها الشديد واقتراب لغة الشعر وهيئته من الواقع ومفرداته وموضوعاته قد خفف الطابع الغنائي للقصيدة ، وجعلت متنها يتكيف بشكل صحي وسليم ليقبل استضافة آليات القص و إجراءاته سواء بالتناص أو التشكيلات الفنية " [(3)] بل إن خليل الموسى يجعل البناء الغنائي دعامة أساسية تتضافر مع البناء الدرامي لإنتاج القصيدة المتكاملة التي فيها "عناصر غنائية وعناصر درامية ثنائية الاتجاه تتوجه إلى العقل و القلب" [(4)] ، و إضافة إلى التمازج بين البناء الدرامي و الغنائي فإن هناك من دافع عن سردية الشعر الغنائي وذلك "لوجود صيغ الحوار وضمائر السرد في القصائد الغنائية " [(5)] و هذا كله مؤشر عملي على نزوع الشعر المعاصر " نحو الخروج على المفهوم المتوارث للقصيدة الغنائية ، أو إلغاء الحدود بين الأجناس الأدبية في النص الواحد" [(6)] ،لإنتاج نمط بناء غنائي يفيد من الطاقات و الإمكانات المعاصرة ويلغي النظرة التقليدية للقصيدة الغنائية.

و قد نجح عدد من الشعراء المعاصرين في التحرر من نمط البناء الغنائي التقليدي الذي تميزت به بعض أعمالهم الشعرية ، و استطاع أن يبدع تجارب شعرية بنمط بناء غنائي معاصر كما في النماذج التي نجدها عند أدونيس و محمود درويش ، فمحمود درويش على الرغم من غنائيته التقليدية في أعماله المبكرة استطاع أن يتحول بالغنائية إلى حالة جديدة من التعبير

---

(1) الموسى ، المرجع السابق ،ص 99.

(2) عبد الفتاح ، المرجع السابق ،ص 734.

(3) الصكر ، المرجع السابق ،ص 7.

(4) القصيري ، المرجع السابق ،ص 100.

(5) العاني، شجاع ، السرد في القصيدة الغنائية ، **مجلة أقلام** ، بغداد ، (ع 4+5) ، أيار 1994 ص 69.

(6) بنيس،محمد (1991) **الشعر العربي الحديث -بنياته و إبدالاتها**:مسألة الحداثة ،ج4،الدار البيضاء،دار توبقال،ص10.

يتحدث فيها الشاعر ويعبر عن الموضوعي بصورة ذاتية ، فالألم و الحزن والفرح ، والغضب وكل شعور أو إحساس أو حالة نفسية عبر عنها درويش في أعماله الشعرية المتأخرة كانت على الأغلب تعبر عن الإنسان الفلسطيني بصورة خاصة و العربي بصورة عامة ولعل هذا ما دفع أحد الباحثين [1] لتخصيص دراسة حول بنية القصيدة عند محمود درويش وذكر فيها ثلاثة أنماط للقصيدة الغنائية عند درويش ، هي: القصيدة الغنائية التقليدية ، و الغنائية الدرامية ، و الغنائية الملحمية ، وهذا يدل بوضوح على صعوبة انتزاع السمة الغنائية من القصيدة الشعرية و كما قال محمود درويش :"لأن المناخ الإنساني الحزين يقتضي دائما الشفافية في التعبير وأحيانا لا أجد هذه الشفافية إلا في الغناء " [2] .

و من نماذج البناء الغنائي الحديث نقف على قصيدة أدونيس الطويلة " الصقر" ، التي تتكون من ثلاثة عناوين رئيسية: أيام الصقر ، وتحولات الصقر ، وفصل الأشجار ، و على الرغم من أن كثيرا من الدراسات تنظر إلى هذه القصيدة على أنها من التجارب الشعرية التي اجتازت عتبة الحداثة بثقة ، و وجهت وجهها نحو قبلة شعرية جديدة من خلال التجريب والإيغال في الغموض و التجريد في لغتها ، إلا أننا نرى أن الغنائية بقيت تسيطر عليها ، و إن كانت مقاطعها" الغنائية كمائن لاستدراج القارئ نحو الأغوار المحرقة " [3] .

و القصيدة تقوم على استثمار رمز تاريخي عبد الرحمن الداخل -صقر قريش الذي يتوحد فيه صوت الشاعر و صوت الرمز ، من خلال الحلم و التذكر و التماهي ، و تداخل الأزمنة ، للتعبير عن الإحساس بالألم و الفجيعة و مساحة الحزن التي تسكن نفس الشاعر ، يقول على لسان صقر قريش :

... و أنا في فضاء الجنادب تحت الغيوم الجريحة

حجر ميت الجناحْ

حجر ميت القوادم،

و الموت يسرج أفراسه

والذبيحة

بَجَعٌ يتخبط

---

[1] علي ، ناصر (2001).**بنية القصيدة في شعر محمود درويش** ، بيروت ،المؤسسة العربية للدراسات و النشر.

[2] درويش، محمود ، حوار ، **مجلة كل العرب** (ع 23) 1987 ، ص 28.

[3] سعيد ، خالدة (1979) **حركية الإبداع :دراسات في الشعر الحديث** ، بيروت ، دار العودة ، ص 95.

غير دويك يا صوت

أسمعُ صوت الفرات

قريش

لم يبق من قريش

غير الدم النافر مثل الرمح

لم يبق غير الجرحْ [1]

و على الرغم من المقدرة الفنية للشاعر إلا أن صوته كان يطغى في بعض المقاطع علـــى صوت الرمز أو يصرح بما هو بعيد عنه وعن الرمز ، و لكنه كان يحاول أن يسير في تجربـــة الصقر وفق حركة متنامية توحي للقارئ بوجود جديد في تجربة الصقر/الشاعر وهو موجود - و هذه التحولات التي عبر الشاعر عنها في النص كانت محاولة منه لبث الحيوية في القــصيدة وللتخفيف من سطوة الذاتية المفرطة التي ظهرت في صورة (الأنا) الفردية التـــي لـــم يـــستطع الشاعر أن يكبح جماح انفعالها و عواطفها الجياشة ، يقول :

لم يبق في وجهيَ صخر نائم ، لم يبق في عيني سرابْ

علامة تأتي من الفرات

أنا هو الساكن في طوقك يا حمامة

في سربك الرّاحل يا خَطّاف

أنا هو الواضع كالعرافْ

رؤياه و العلامة

في الأفق في لغاته الكثيرة

أنا هو الفرات و الجزيرةْ [2]

ومن ملامح الغنائية التي يعج بها النص إضافة إلى طغيان الأنا ،فقدان التنويع في الحركة على مستوى الأفعال و تصريفها إلا من حركة واحدة تعبر عن ضمير المفرد المتكلم على نحـــو يعزز الذاتية التي هي سمه مهمة من سمات الغنائية ، يقول :

كل دم الفرات

في جسدي يجري و في حنيني

و ها أنا أزنّر السهولْ

---

[1] أدونيس،علي أحمد سعيد (1971) **التحولات و الهجرة في أقاليم النهار و الليل**،ط2 بيروت:دار العودة،ص29 -30.

[2] المصدر نفسه ، ص 38.

أسهرُ في الأكواخ و الحقولْ

أشدُ بالصيف يد الشتاءْ

أسيلُ أحلاما على الترابْ

لا سفر فيها و لا غيابْ

أسيل طوفانا من البقاءْ

أطردُ عن شواطئي

بحّارة الرحيلْ

أهبط أغواري الزرقاء في أرومة القرابة

أبحث عن بديل

أبحثُ عن بوابة الغرابة[1]

وفي هذا المقطع نقف على الأفعال الآتية :(أزنّرُ ، أسهرُ ، أشدُ ، أسيلُ ، أسيلُ ، أطـــردُ، أهبطُ ، أبحثُ ، أبحثُ) و كلها مسندة إلى ضمير المفرد المتكلم / أنا الشاعر ، على نحو يعزز من غنائية النص ، مع قافية كانت تفرض في بعض الأحيان - إيقاعا خاصا على النص ،ومـــع ذلك فإن النص يحمل طاقات تعبيرية يضيق المقام عن الوقوف على تفاصـــيلها و جمالياتهـــا ، واستطاع الشاعر أن يخفف من حدة الغنائية وينتق بالنص إلى أجواء حداثية من خلال مجموعة من الإجراءات التي أتقنها و أبرزها :توظيف لغة الحداثة الشعرية التي تقـــوم علـــى التجريـــد والانزياحات الحادة و التجريب ، إضافة إلى الإشارات الرمزيـــة للـــشخوص و الأســـاطير ، والاتكاء على التناص بإشكاله المختلفة ، فلم تعد الغنائية التي تمتد على طول القصيدة تحمل تلك الدلالة التي توحي بها الغنائية التقليدية .

و من القصائد الطويلة المعاصرة التي يتحقق فيها نمط البناء الغنائي قصيدة "مديح الظـــل العالي" ، و لكن غنائيتها تموج بجماليات الحداثة الشعرية ، و تبتعد كل البعد عن تلـــك الغنائيـــة التقليدية من خلال مفردات لغوية تحمل دلالات حيوية جعلها الشاعر "تميل إلـــى الموضـــوعية وضمنها تجربة إنسانية عامة بعد أن اتسعت ثقافته وتنوعت "[2] ، فقد سجل هذه القصيدة متفجعا على بيروت و الأحداث التي وقعت فيها ليعبر عن لسان حال كل محب لبيروت ، و متألم لمـــا حل بها ، يقول :

---

[1] أدونيس ، المصدر السابق ، ص 82 -83.

[2] ناصر المرجع السابق ص 21.

أنا لا أحبك

كم أحبك !

غيمتان أنا وأنت ، و حارسان يتوجان الانتباه بصرخة،

و يمددان الليل حتى آخر الليل الأخير . أقول حين أقولُ

بيروت المدينة ليست امرأتي

وبيروت المكان مسدسي الباقي

وبيروت الزمان هُوية "الآن" المضرج بالدخان

أنا لا أحبك

كم أحبك [1]

و لم تكن الأنا الفردية التي تمتد على طول القصيدة تعني انفصال الشاعر عن قضايا المجتمع و الناس من حوله بل إن الذاتية كانت تعبر عن الحس الجمعي ، و قد استطاع الشاعر أن يتحول بنمط البناء الذي يسود القصيدة من خلال إضفاء حس ملمحي على مأساة بيروت ، دون أن يبدو هيمنة للذاتي على الموضوعي ، يقول :

في كل مئذنة

حاوٍ و مغتصبُ

يدعو لأندلس

إن حوصرت حلبُ

و أنا التوازن بين من جاءوا و من ذهبوا

و أنا التوازن بين من سَلَبوا و من سُلِبوا

و أنا التوازن بين من صَمَدوا و من هربوا

و أنا التوازن بين ما يجب [2]

إن هذه الغنائية التي يزخر بها النص "غنائية غير معهودة و غير تقليدية ، هي وجع فردي منطلق من فكر و منظومة كاملة ، لكن الشاعر يبتعد عن الخطابية و التبشير ،فتبدو ذاته في

---

[1] درويش،محمود(2000) **الأعمال الشعرية الكاملة** -مديح الظل العالي،ط2،ج2،بغداد،دار الحرية للنشر والتوزيع، ص358.

[2] المصدر نفسه ، ص 361.

وجع دائم وصراع قاس بمفردها "[1] ، وقد حاول الشاعر أن ينتفع على نحو ما من تقنيات السرد و الدراما ، فظهر الصراع و إن لم يكن بالمعنى الحقيقي للصراع لخلوه من الأحداث، و ظهر الوصف والمشهد و الحوار و المونولوج و التلفظات الاسمية وغيرها من التقنيات التي أسهمت في التخفيف إلى حد كبير من الغنائية و انتقلت بالقصيدة من الأجواء الغنائية التقليدية إلى الأجواء الغنائية المعاصرة ، يقول :

- عم تبحث يا فتى في زورق الأوديسة المكسور ؟
- عن جيش يحاربني و يهزمني فأنط ق بالحقيقة ثم أسأل :هل

أكون مدينة الشعراء يوما ؟

- عم تبحث يا فتى في زورق الأوديسة المكسور؟
- عن جيش أحاربه و أهزمه ،

و عن جزر تسميها فتوحاتي ، وأسأل هل تكون مدينة الشعراء

وهما ؟

- عم تبحث يا فتى في زورق الأوديسة المكسور ، عم ؟
- عن موجة ضيعتها في البحر

عن خاتمْ

لأسيّج العالمْ

بحدود أغنيتي

- و هل يجد المهاجر موجة ؟
- يجد المهاجر موجة غرقت و يرجعها معه

بحر لتسكن أم تضيعْ [2]

و على الرغم من محاولة الشاعر التمرد على البناء الغنائي إلا أن الحوار السابق جاء بإيقاع وصياغة غنائية أسهم في بروزها سردية الحوار الخالية من حركة نامية، والتكرار الذي أغنى الذاتية التي تلوح في أجزاء الحوار ، لكنه يظل نصا غنيا بالتقنيات و الأدوات التي وضعت القصيدة في مكانها الصحيح بين القصائد الطويلة المعاصرة.

و من النماذج الشعرية للقصيدة الطويلة التي طغت عليها الغنائية على الرغم من محاولة صاحبها توظيف تقنيات شعرية معاصرة قصيدة " رحلة دون كيشوت الأخيرة" لممدوح عدوان

---

[1] عبد الفتاح ، المرجع السابق ، ص 737.

[2] درويش ، المصدر السابق ، ص 377.

ونرى أن الشاعر قد فشل في توظيف الرمز الذي استدعاه و طغت أنا الــشاعر علـــى صـــوت الشخصية التي وقف خلفها و عبر على لسانها بما لا يناسبها ، يقول :

منذ بدأت الرحلات و لم ألبس إلا الأكفانْ

لم أتفيأ شجرا إلا الصلبانْ

لم أتجنب قول الحق بوجه الطغيانْ

من مجزرة نحو مجازر أخرى يمشي بدني

من مقبرة نحو مقابر أخرى أضحى سكني

بين الدمعة و الدمعة لا أبصر إلا وطني

في كل مكان أنزل ، تنزل حولي اللعنات

وسخرية المرتاحين على الذل

تحاصرني ويلات الأعداء

تهب علي عواصفهم

كي لا يعلق جذري في الأرض

تدمر من حولي

حتى يجبرني الخوف عليهم أن أرحلْ [1]

ويمكن القول إن القصيدة الطويلة ذات النمط البنائي الغنائي قد تخفق في تحقيق التحـــول المطلوب من الصورة التقليدية إلى الصورة المعاصرة إذا فقدت القصيدة "التدرج بين مقاطعها ، واتخذت شكلا منبسطا لا صعود فيه ولا ذروة " [2] .

---

[1] عدوان ، المصدر السابق ، ص 113 -114.

[2] داود، أنس (1975) **الأسطورة في الشعر العربي الحديث** ، القاهرة ، مكتبة عين شمس ، ص 354 .

البناء السردي

كان لنظرية انفتاح الأجناس الأدبية وسقوط كثير من الحدود الفاصلة بينها أثرها البيّن في ظهور نمط البناء الشعري السردي بعد أن كان سائدا أن السرد مخصوص بالأعمال النثرية فقط و كذلك فإن السرد النثري ذاته دار حوله جدل كبير دفع بعض الباحثين إلى البحث عن أصول له في الأدب العربي القديم كما في أيام العرب ، و المقامات ، وحكايات ألف ليلة وليلة وغيرها الكثير في حين ذهب قسم أخر منهم إلى أنه من الفنون الغربية التي تأثر بها الأدب العربي و تمثلها أدباؤه من بعد في أعمالهم ، وحاول كل فريق أن يحشد أدلته و حججه وشواهده على صحة ما يذهب إليه دون أن يؤدي ذلك إلى حسم الخلاف و القول بهذا الأمر مبسوط في مراجعه و يكفي ها هنا الإشارة إليه، إلا أننا نميل إلى الرأي الذي يذهب إلى وجود ملامح للسرد النثري في التراث العربي و إن كانت سماته قائمة على وسائل و أساليب تختلف بعض الاختلاف عن آليات السرد وفقا للنظرية النقدية المعاصرة .

ثم تحول بعض النقاد إلى الاهتمام بتحولات السرد من عوالم النثر إلى عوالم الشعر ، فظهر توظيف التقنيات السردية في القصيدة المعاصرة على نحو تتّحد فيه مكونات الشعر و النثر للوصول إلى "نزعة أسلوبية تتحد فيها البنية الفنية للقصيدة ، و تكتمل بها أدواتها بحيث تنصهر في تقنيات القصيدة و لا تنعزل عن مكوناتها الأخرى "[1]،وهذا يشير إلى نمط بناء شعري جديد يحافظ على سمة الشعرية التي يشترط وجودها في القصيدة،ويستعين بأساليب نثرية -يوفرها السرد - بحيث لا يطغى الجانب السردي بخصائصه النثرية على الجانب الشعري بغنائيته وصوره و إيقاعاته ، و هذه العملية البنائية الدقيقة تحتاج إلى شاعر يملك قدرة فنية عالية تمكنه من تحقيق ذلك التجانس.

إن التوجه البنائي الشعري المعاصر الذي انفتح على السرد دفع بعض النقاد إلى الارتداد إلى موروثنا الشعري القديم في محاولة للتنقيب عن جماليات السرد التي يختزنها و لبيان أن هذا النمط البنائي ليس جديدا على الشعر العربي ، و كانت الحجة هي تلك القصص التي تضمنها الشعر القديم بما تحويه من حوارات غلب عليها أسلوب (قال و قلت و قالت ...)، و تسميات مكانية وزمانية واستخدام للضمائر و أبرزها ضمير المتكلم ...إلخ، و نماذج هذا القص في الشعر كثيرة في شعرنا القديم .

---

[1] الصكر ، المرجع السابق ، ص 7.

إلا أن هناك من رفض أن يعد هذا القص معادلا للسرد الشعري بدلالاته المعاصرة ، لأنه ينفي بصورة تامة وجود شعر قصصي لدى العرب القدماء و إنما هو "قص في الشعر" لم يكن مقصودا لذاته بل جزءا من غرض أكبر من مجموعة أغراض تحملها القصيدة كقصص الأوابد مثلا في القصائد الجاهلية [1] التي ترد ضمن لوحات متعددة تنتظمها القصيدة ، أو كمغامرات الشعراء سواء كانت حقيقية أم متخيلة كما نجد على سبيل المثال عند امرئ القيس في المقطع الذي يروي فيه قصة دخوله خدر عنيزة و عن القص في هذا المقطع يقول حاتم الصكر :" هي قطعة سردية منتزعة من عدة قطع تضمها المعلقة ، ويظهر لنا نمطية المغامرة و افتقادها الترابط ثم عودتها إلى هيمنة(الأنا) أو الرؤية الجاهلية للرجولة و المغامرة و الفحولة ، مما يحول دون إتمام القص و اشتراطات السرد ، وتظل هذه القصة سلسلة في دلالات المغامرة التي تؤكدها قصص أخرى في النص عن (فاطم و بيضة الخدر التي لا يسميها ، وأم الحويرث ، وأم الرباب) بحيث تفقد القصة دلالتها وأهميتها لصالح الدلالة العامة التي تربط وحدات المعلقة كلها" [2] يضاف إلى ذلك هيمنة الغنائية و السمات الشعرية المرافقة لها على القصيدة وبذلك فإن "ما عرفه شعرنا القديم من سمات سردية وعناصر قص كانت محدودة وغير فاعلة و لم تُرسِّخ منزعا أسلوبيا يختلف عن الشعر الغنائي العربي السائد " [3] ، وهذا الحكم ينسحب على كثير من القصائد التي ظهر فيها نزعة قصصية كقصائد الأعشى و عمر بن أبي ربيعة و أبي نواس وغيرهم من القدماء.

والسرد له عدة مفاهيم في اللغة والاصطلاح، فقد ذكر صاحب اللسان أن السرد " تقدمة شيء إلى شيء تأتي به متسقا بعضه في إثر بعض متتابعا ،وسرد الحديث ونحوه يسرده سردا ، إذا تابعه ، وفلان يسرد الحديث سردا ، إذا كان جيد السياق له" [4] ، وهو بصورة عامة - مصطلح نقدي حديث يعبر عن عملية نقل الحدث من صورته الواقعية إلى صورة لغوية، وهو الفعل الذي تنطوي عليه السمة الشاملة لعملية القص. أي ما يقوم به السارد حين يروي الحكاية، ويشمل جميع أنواع الخطابات التي يبدعها الإنسان الأدبية وغير الأدبية ، ويذكر معجم مصطلحات الأدب أن السرد : " هو المصطلح العام الذي يشتمل على قص حدث أو أحداث أو

---

[1] النجار، المرجع السابق ،ص 6.

[2] الصكر ، المرجع السابق ،ص 33.

[3] المرجع نفسه ،ص 34.

[4] ابن منظور ، المصدر السابق ، مادة سرد ،ج3،ص211 .

خبر أو أخبار سواء أكان ذلك من صميم الحقيقة أم من ابتكار الخيال "[1] إلا أن جدلا كبيرا دار حول دراسات السرد و تقنياته جعلت من مفاهيمه ومصطلحاته حقولا خصبة الدلالات وصلت في بعض الأحيان إلى التناقض أو الغموض ، ولعل هذا عائد إلى تعدد الاتجاهات النقدية التي نظرت في السرد كما نجد على سبيل المثال لدى السيميائيين أو الشكلانيين الذين يريدون الإمساك بالعنصر الثابت في أي عمل حكائي ومن أمثالهم :بروب ، وغريماس وبريمون ، أو كما نجد لدى اللسانيين الذين يهتمون بالمظاهر اللغوية للخطاب ، ومن أمثالهم : جيرار جينيت، ورولان بارت، وتودوروف وغيرهم[2] .

و يقوم البناء السردي الشعري في هذا السياق بالاستعانة بالعناصر السردية النثرية(الروائية) ذاتها -دون إغفال الخصوصية الشعرية و متطلباتها - و من أبرز هذه العناصر السردية : الشخصيات، والحدث المتنامي الذي يتطور ويقود إلى تحول ونهاية ، لكنه لا يقدم قصة بل حالة أو موقفا أو رؤية ، وبحسب بعض الاتجاهات النقدية فإنه لا يشترط تبني النص قصة أو حكاية مستوفية شرائط الفن القصصي وعناصره ، حتى يعد نصا سرديا ، إذ يكفي حضور بعض تلك العناصر "من خلال التلاعب بالضمائر و الوصف و المشهدية والبطل، وسرد اليوميات والحدث و الزمن "[3] ، و تحدث شربل داغر عن التقسيمات الممكنة للقصيدة السردية وفقا لضمائر السرد الممكنة فيها و خلاصتها ما يأتي[4] :

- قصيدة المتكلم و تبرز فيها هوية المتكلم بضمير الأنا.
- قصيدة المخاطب ويظهر فيها المروي له مشاركا أو ممثلا في تعيين المعنى.
- قصيدة المونولوج و فيها يطغى ضمير المتكلم المفرد فقط.

---

[1] وهبة ، مجدي (1974) **معجم مصطلحات الأدب** ، بيروت ، مكتبة لبنان ، ص 341 .

[2] نال السرد في النثر(الرواية) قسطا كبيرا من الدراسات النقدية التي كان له أثر كبير في تحديد المصطلحات و تقنين التحليلات وهذا يحتاج إلى النظر في بعض المراجع الأجنبية والعربية نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر ما يأتي :
- جينيت،جيرار وآخرون(1989).**نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير**،ترجمة:ناجي مصطفى،الدار البيضاء، منشورات الحوار الأكاديمي الجامعي.
- لحميداني،حميد(1991) **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي** ، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي.
- إبراهيم،عبدالله(1992) **بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي**،الدار البيضاء،المركز الثقافي العربي.
-مرتاض،عبد الملك(1998).**في نظرية الرواية:بحث في تقنيات السرد**،الكويت ، عالم المعرفة ،رقم240.

[3] سليمان، نبيل (1992) **فتنة السرد و النقد** ، اللاذقية ، دار الحوار للطباعة والنشر ، ص 112 .

[4] داغر،شربل (1988) ،**الشعرية العربية الحديثة**:تحليل نصي، الدار البيضاء ، دار توبقال ص67 وما بعدها.

و مع ذلك فإننا نجد فرقا بين السرد الروائي و السرد الشعري تتطلبه الخصوصية الإجناسية للقصيدة ،فالشخصيات على سبيل المثال تضع لها الدراسات الروائية النقدية نظاما معقدا لا يصلح للتطبيق في القصيدة الشعرية ، والحبكة ليست جزءا من بنية القصيدة إلا إذا كان هناك سرد قصصي فيها ، وحتى هنا فإن الحبكة تقدم عملا مختلفا عن عملها في الرواية ، إضافة لبعض الاختلاف في موقع السارد ، و حركة الزمن التي يكون تأثيرها في القصيدة أكبر منه في الرواية .

و يسجل إنجاز هذا التحول البنائي في القصيدة العربية للشعراء المعاصرين الذين خاضوا تلك المغامرة التجريبية مع إقرارنا بأن " استخدام تقنيات السرد في الشعر العربي لم يرتق إلى درجة اتخاذ هذه التقنيات كوظائف بنائية رئيسية في إنتاج النص الشعري إلا مع موجة الحداثة الشعرية، إلا أن مجرد تداخل السردي بالشعري يعد دليلاً كافياً على وعي الشعراء بأهمية التقنيات السردية ودورها في التخفيف من ذاتية الشعر و الخروج به من حيز الاستعارية إلى مقاربة الكنائية " [(1)] أما الشعر العربي المعاصر فإن ارتباطه بالبناء السردي قد تطور تطورا سريعا دون قلق من خطورة الجمع بين فنين متباعدين إذا ما تنبه الشاعر إلى الفرق بين الحبكة الشعرية والنثرية، ذلك أن "بقاء الحبكة مجردة بدرجة مناسبة يمنع انغماس القصيدة في السرد أو هيمنة عناصره على المستويات الشعرية وذلك ما يحصد عادة في نماذج القصة الشعرية التي سبقت الشعر الحر " [(2)].

و من نماذج القصيدة الطويلة ذات البناء السردي نقف على قصيدة "عودة ديك الجن إلى الأرض" ،التي لجأ فيها الشاعر محمد علي شمس الدين إلى أسلوب القناع للتعبير عن حالة الشعور بالألم و الحزن والوحشة و صراع النفس الذي يمر به ، فلم يجد له معادلا إلا في أحزان ديك الجن و آلامه بعد الفجائعية التي توالت في حياته من شكٍ قاتل إلى قتل محبوبته ،وندم لا يجدي، يقول الشاعر على لسان ديك الجن :

أقول لكم :

أيها الواقفون على حفرة الوداع

أقول لكم :

ياصدى وحشتي

---

(1) إدلبي،عمر،السرد في الشعر -وردة سوزان البيضاء نموذجا،**جريدة الأسبوع الأدبي**،دمشق،العدد 1092 2008/2/23.

(2) الصكر ، المرجع السابق ،ص 50.

انظروا

إن روحي مشردة

ودمي لا يضيء الفراغ [1]

ثم تبدأ تفاصيل الماضي وصوره الجميلة تتداعى إلى ذهن الشاعر ، فيحاول أن يستحضر منها أكبر قدر من الذكريات التي لم يعد له سواها لإدخال السعادة إلى نفسه مع أنه يعلم أنها سعادة زائلة فيسرد علينا بصورة غنائية ملؤها التفجع نلك التفاصيل ، يقول :

كأسكَ يا سيدي

كأسكِ يا أعذب الأصدقاء

شربنا

سكبنا على الجرح شيئا

سكبنا على الأقحوانة نصف النبيذ

ودرنا...

تدور على خطونا الكائنات

ويحتضن الشيء أضداده

الطفل و الساعة

والمرأة النائمة

و ها أنت نائمة بين قلبي و الجدار [2]

ويكتمل السرد الشعري في القصيدة بحوار بسيط يجريه الشاعر بين ديك الجن الذي عاد للبحث عن محبوبته ،و حارس المقبرة التي دُفنت فيها ، وفي هذا الحوار ينكر أن يكون هو عبد السلام -ديك الجن - ، و أن التي في القبر ليست (ورد) محبوبة ديك الجن بل هي أخرى يسميها "نسرين" ، يقول :

-هل طار من دمها

الطائر الذهبي الأليف ؟

-إنه حائم في فراغ الحقول

لم تبخره شمس فينسى

ولا شربته المزارعُ

---

[1] شمس الدين، محمد علي (1981) **الشوكة البنفسجية** ، ط1،بيروت ، دار العودة ، ص 10.

[2] المصدر نفسه ،14 -15.

حتى يزولْ

-وهل نحرها نازف بالجراح الصغيرة؟

-ثم بعض النجوم

-عرفتك يا عابر الليل

عرفتك.

أنت عبد السلام !

-أنا ؟

لا أحد

لا أحد

مات عبد السلام

-عرفتك يا عابر الليل

عرفتك

تقدم

وخذ صدرها

لتسمع نبض النجوم

تقدم أيها العابر المستريبْ [(1)]

و من القصائد السردية الطويلة قصيدة "اعترافات الحسين بن علي" لفايز خضور التي جاءت في 38مقطعا سرديا لتعبر عن فاجعة الحسين بن علي رمز الإنسان المغدور في كل زمان و مكان، و من أخذ دون ذنب اقترفه ، وهم في رأي الشاعر كثيرون في هذا الزمان ، و عاشوراء تتكرر في أكثر من مكان وزمان ،يقول :

قصدت الشام

وجدت على مداخلها "يزيد"

ينبه الحرس الملثم

شاهرا تاج الخلافة

قلت:أعرفكم

وقتلت بسيفكم

---

(1) شمس الدين ،المصدر السابق،ص21 -22.

ألفا من المرات

أعرفكم

أنا ضيف

أتيت أزور قصور الشام

أدار قفاه ، أومأ :أغلقوا الأبواب" [1]

و النص بصورة عامة يفيض بأفعال السرد وضمائره في كثير من المقاطع ، إلى جانب توظيف متوازن لبعض تقنيات السرد التي تتناسب و الطبيعة الشعرية كالمونولوجات الداخلية والوصف و غيرها، دون أن يطغى ذلك على شعرية النص ، أو يفسح مجالا للعواطف التي يفيض بها أن تعلي النبرة الغنائية ، يقول في المقطع الثاني و الثلاثين من النص :

أقرعُ هذا الباب وذاك الباب

أصرخُ يا بواب :

افتح لي فأنا منكم ..

أحمل في أوردتي نفطا لقناديل الوالي

أحمل للمحروم عزاء الدنيا

أحمل رؤيا

افتح ..طال الهجر المر على أطفالي .

.... لم يفتح لي .... [2]

و نماذج القصائد السردية كثيرة في شعرنا المعاصر، و مع أن هذه التقنية تتطلب مساحة كبيرة للتعبير بها على نحو متكامل إلا أنها قد وُجدت في القصيدة القصيرة على نحو موجز ومكثف ، كما أن استخدام ملمح سردي على هذه الصورة يجعل من الصعب الإقرار بأن تلك القصائد هي قصائد سردية .

---

[1] خضور،فايز (1985) **الأعمال الشعرية** ، اعترافات الحسين بن علي ،حلب : دار طلاس ، ص 245.

[2] المصدر نفسه ، ص 248 -249.

البناء الدرامي

يُعد البناء الدرامي من أبرز الأنماط البنائية التي استحوذت على اهتمام النقاد و الشعراء المعاصرين ، و حققت حضورا كبيرا في كثير من الأعمال الشعرية الناجحة وقد أشرنا في فصل سابق إلى كثير من الأحكام و الآراء النقدية التي أعلت من أهمية البناء الدرامي وقدمته على غيره "حتى كاد الشعر الدرامي أن يكون أعلى درجات الشعر وذروة الفن "[(1)] ، ووجد كثير من هذه الأحكام قبولا واستحسانا لدى كثير من النقاد و الشعراء فأخذوا يرددونها ويستشهدون بها كان أهمها ذلك الرأي الذي قارب أن يجعل القصيدة المعاصرة هي البناء الشعري الدرامي[(2)] ، وكان للتطور الذي طرأ على الدراما في بدايات القرن الماضي ، و المكانة التي حققها في ظل الانتشار المتسارع لها أثره البين في تنبيه شعراء الحداثة للإمكانيات التعبيرية المتعددة التي يمكن للبناء الدرامي أن يحققها لإنتاج تجربة شعرية تحوي من الشمولية ما يوازي التعقيد والتركيب الذي بدأ يشيع في الحياة المعاصرة.

و قد جاء في معجم أكسفورد أن الدراما إنشاء في النثر أو الشعر فيه تسرد القصة بواسطة الحوار و الفعل ، وتعني في اللغة اليونانية :" الفعل ، فعل محاكاة السلوك البشري "[(3)] و هي " أوسع شكل تعبيري يُمكّن الكاتب من التفكير في مختلف أوضاع الإنسانية "[(4)] وهناك من ذهب إلى أن الدراما هي الصراع و هو العنصر الأبرز في عناصر البناء الدرامي "وهو العمود الفقري للعمل الدرامي ، ...، ولا وجود للحدث دون الصراع "[(5)] .

تعود الملامح الأولى لربط الشعر بالدراما إلى أرسطو في كتابه"فن الشعر" الذي درس فيه الملاحم اليونانية و المسرح الذي اعتمد كثيرا على الشعر في تشكيل حواراته،وهو أرسطو - متأثر بنظرية المحاكاة التي وضع أصولها "أفلاطون" و قد دار حولها دراسات كثيرة بما يغني عن إعادة بيانها، و استمر المسرح بالتطور في أوروبا بصورة متنامية و رافق هذا التطور نقاش وجدال نقدي حول أصول هذا الفن في الأدب العربي و ظروف نشأته ، فذهب فريق إلى

---

(1) الخياط، المرجع السابق ،ص 26.

(2) للمزيد : ينظر آراء عز الدين إسماعيل وسواه الواردة في التمهيد و الفصل الأول من الدراسة.

(3) أسلن،مارتن (1978) **تشريح الدراما** ،ترجمة:يوسف عبد المسيح ،بغداد ،منشورات وزارة الثقافة والفنون ،ص 12 .

(4) المرجع نفسه ، ص 13.

(5) حمودة، عبد العزيز (1982).**البناء الدرامي** ، القاهرة ، مكتبة الأنجلو المصرية ،ص 118.

التحدث عن أصول عربية للمسرح ، وذهب آخر إلى نفي أن يكون للمسرح أصول عربية بـل إنه نشأ في الأدب العربي الحديث بتأثير المسرح الغربي .

وشجع هذا الأمر عددا من شعراء مرحلة الإحياء على كتابة المسرحية الشعرية ، فكتب أحمد شوقي مسرحية الشعرية الأولى علي بك الكبير في سنة 1893 ، ثم توالت تجاربه في هذا البناء الشعري ، إلا أن كثيرا من الانتقاد قد وجه لأحمد شوقي لأنه كتب مسرحياته الشعرية بروح الشاعر الغنائي بحيث يظهر " أن الشعر في مسرحيات شوقي منفصل عن الدراما التي تبدو غرضا شعريا كالمديح و الرثاء و الهجاء و يبد الشعر معها استعراضا خارجيا لها "[1] وبصورة عامة فإن الشعر العربي في تلك المرحلة لم يستطع أن يتعامل مع البناء الدرامي على النحو الذي ينتج قصيدة درامية مع أننا قد وجدنا أنماط البناء الغنائي و السردي و عناصرهما في القصيدة التقليدية التي تحولت إلى المعاصرة .

إن القصيدة التقليدية كانت خالية من البناء الدرامي الذي لم يظهر إلا بظهور القصيدة المعاصرة وإن كان يحتوي على صور من صور المحاكاة - و أصبح الشعر "عملا دراميا لكن دون حوار أو جدل أو حتى حادثة ، إنه يطمح إلى حوار الجملة الواحدة و أحيانا داخل الكلمة الواحدة ، كما أنه يتوق إلى جعل القصيدة بأسرها حادثا زمنيا غير مرتبط بالزمن أو الفترة أو أي من التوقيعات المعروفة في المسرح نفسه "[2] وهذا ما جعل رشاد رشدي يقول : "الدرامية أو البناء الدرامي أو النمط الدرامي من صفات كل عمل فني سواء كان هذا العمل مسرحية أو قصة أو صورة أو سيمفونية ، والمقصود هنا ليس النمط الدرامي في مظهره الخارجي الذي حدده أرسطو بالبداية و الوسط و النهاية ، ولكن النمط الدرامي في جوهره في الحتمية التي قلنا إن الموقف لا بد أن يتضمنها ، هذه الحتمية هي جوهر النمط الدرامي في أي صورة من صوره "[3] و الحتمية التي يقصدها هي حتمية المفارقة بمعنى أنه لا يمكن أن نعد كل موقف موقفا دراميا إلا إن وجدت فيه هذه الصفة ، ولا يكفي التسلسل القصصي لقيام موقف درامي ، و على الرغم من أن كل موقف درامي مجموعة من العلاقات الإنسانية إلا أنه "ليست كل مجموعة من العلاقات بين عدد من الأفراد يمكن أن تشكل موقفا دراميا فأول مواصفات هذه العلاقات أنها لا تنبني على الصدفة ، و الصدفة يمكن أن تخلق خبرا مثيرا ، لكنها لا تؤدي إلى

---

[1] الخياط ، الأصول الدرامية، المرجع السابق ،ص 87 -88.

[2] إخلاصي،وليد، قصيدتان:مشروع دراما، **مجلة المعرفة** (ع 137)،تموز1973،وزارة الثقافة والإرشاد القومي،ص92.

[3] رشدي،رشاد،البناء الدرامي -1 **مجلة المسرح** (ع25) 1966، القاهرة ، وزارة الثقافة العامة، ص 8.

بناء قصصي درامي متكامل" [(1)] و هذا الكلام يشير إلى أن حدود الدراما لم تعد مقصورة على المسرحية " المعروضة أو المكتوبة أو أي لون من فنون القول ،و امتلكت الـدراما خـصائص العالم الحقيقي و الأوضاع التي تواجه الحياة المعاصرة " [(2)] و الموقف الدرامي الذي ذكره رشاد رشدي سابقا أصبح لدى المعاصرين منفصلا عن الفكرة التقليدية للمسرح و"لا علاقة له بتعـدد الأصوات،ولا علاقة له بالمنولوج،الدرامي ،و بالحس القصصي"[(3)] .

و مع ذلك فإن القصيدة الدرامية المعاصرة قد انتفعت من التقنيـات و الأدوات الدراميـة المسرحية بصورة أساسية من خلال بعض التطور الذي أدخلته عليها ، و من أبـرز عناصـر البناء الدرامي و التقنيات التي نجدها في القصيدة الدرامية : الـصراع ، و الحـوار والحبكـة والزمن و تعدد الأصوات و غيرها ، و يضاف إلى ذلك أثر التجربة الشخصية "التي أصـبحت في الدراما الحديثة عاملا مهما ، فهي تعرض تجربة حقيقية عاشها المؤلف أو احد أقاربه، أو قد لاحظها فقط بحيث إنه لم يعد مقيدا بمضمون أسطوري يعمل في دائرته"[(4)] .

لقد أصبح للدراما في الاتجاهات النقدية الحديثة دلالات جديدة و بدأت تظهر وعيا و فهما للمتطلبات الجديدة للحياة المعاصرة و مشكلاتها، و تغيرت مهمتها كذلك فلم تعد تـسعى إلـى " إعادة التوازن النفسي ، بل إنها تسعى للكشف عن العيوب ، وكشف حقيقة ما حولها ، إنها قـد تثير القلق النفسي أحيانا " [(5)] وقد يكون السرد جزءا من الدراما إلا أن هناك فارقا كبيرا بـين البناء الدرامي و البناء السردي ، تبين لنا بعضه من خلا تقديمنا لكل بناء منهما ، ونضيف إلى ذلك أن الحدث من عناصر البناء الدرامي وهو غير الحكاية فقد نسرد في خبر صغير في حـين يحتاج الحدث إلى صفحات ويتم السرد من خلال الأفعال نفسها لا من خلال السارد، و من أهـم عناصر البناء الدرامي على الإطلاق "الصراع" ، و الحدث كما أشرنا لا يكون إلا بالصراع الذي هو لب البناء الدرامي ، فإن وجد حدث بلا صراع فهو حكاية حال"وقد تقوم حكاية الصراع بين

[(1)] رشدي،رشاد،البناء الدرامي -2 **مجلة المسرح** (ع26) 1966، القاهرة ، وزارة الثقافة العامة ، ص 7.

[(2)] الكبيسي،عمران، النزعة الدرامية في المومس العمياء **مجلة آداب المستنصرية** (ع6) 1982 ،الجامعة المستنصرية، مطبعة الأديب البغدادية ،ص.272.

[(3)] المرجع نفسه 272.

[(4)] فهمي أحمد،فوزي (1967) **المفهوم التراجيدي و الدراما الحديثة** ، القاهرة ، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية ، ص 82.

[(5)] المرجع نفسه ،ص 83.

فكرتين مجردتين،ويمكننا أن نسمي هذا الصراع إخباريا،وهو صراع زائف يتعلق بالحكاية أكثر مما يتعلق بالحدث، ويكون إطارا خارجيا يحرك الشاعر،لكنه لا يحرك العمل الفني،وهو كثير في شعرنا المعاصر **والشاعر هنا يسرد علينا الصراع سردا** فيخرج من كونه عنصرا في العمل الدرامي"[1] ،وحين يريد السارد أن ينقل قولا لإحدى الشخصيات ، فإنه "يقول :" قال فلان " ثم يتقمص دور الشخصية ، ويتحدث بدلا منها"[2] و البناء الدرامي يسعى منذ بدايته وحتى نهايته إلى تقديم الحركة و التجديد في الحدث وبنائه من خلال خلق عناصر التشويق و التوتر و الذروة التي تنتقل بالقصيدة من بنية الحكاية (بنمطيتها السردية) إلى بنية الحدث الدرامي بما فيه من صراع و توتر و حركة.

أما عناصر البناء السردي و عناصر البناء الدرامي فإن الوقوف عليها بالتفصيل و بيان الخلافات و الجدال الذي دار حولها و التقسيمات العديدة التي ظهرت لها أمر يختلف عن هدف البحث من جهة ، كما أن ذلك مثبت في مراجعه التي أصبحت مألوفة للدارسين على نحو يجعل تكرارها في هذا المقام ضربا من الحشو الذي لا يسمن الدراسة و لا يغنيها من جهة أخرى،ولأن كثيرا منها ارتبط سرديا بالرواية و دراميا بالمسرح و هذا يثيرا فارقا كبيرا للبون الشاسع بين الرواية والمسرح من جهة و الشعر من جهة أخرى .

و من نماذج القصائد الدرامية الطويلة قصيدة "شجرة الدر" لخليل حاوي من ديوان من جحيم الكوميديا التي تجسد قصة صراع بين الملكة و الخليفة و الجارية انتهى الصراع بقتل الخليفة ، و إن كانت شجرة الدر في الموروث القصصي هي التي تقتل الخليفة فإن الخليفة في قصيدة خليل حاوي يموت على يد كل من في القصر من عبيد وخدم وجوار إضافة للجلاد وشجرة الدر.

و القصيدة تنقسم إلى عدة مقاطع و أحداث يتنامى الصراع فيها إلى أن يبلغ ذروته في المقطع الذي يسمية الشاعر " أيبك و العذراء" وينتهي الصراع بفاجعة قتل الخليفة في المقطع الأخير الذي يسميه "في الحمام" ، و يؤسس خليل حاوي للقصيدة بخبر مقتبس من سيرة الملك الظاهر يرد في مقطع منه : " فقالت شجرة الدر : يا ملك الزمان هل رأيت البدوية أحسن مني شَعرا أو أبيض مني جسما أو أحسن مني وجها ؟ فقال لها :لا و الله يا شجرة الدر أنت أحسن

---

(1) الموسى ، المرجع السابق ،ص121.

(2) مجموعة من المؤلفين (1992). **طرائق تحليل السرد الأدبي** ، الدار البيضاء ، منشورات اتحاد كتاب المغرب ،ص71.

منها ومن غيرها و لكن أنت كبيرة أما البدوية فهي صغيرة بنت أربعة عشر" [(1)]، و هذا الحوار هو الذي أشعل الأزمة وخلق الصراع بين أصوات القصيدة ، يقول الشاعر في مقطع (جارية الخليفة) :

تختال في المرآة

عارية تُطلُّ و لا تُطالْ

و تروح تنبحها الحواس الخمسُ

في شبق الرجالْ

فتحيلهُ دمع الشموع

يضيء في ورع يولده المحالْ

تختال في الإيوان

عامرة وضامرة عنيفة

تلهو و تمرح حين تعتصر الأجيرْ

ينهار حيث تكومت

أعصاب سيده [(2)]

تبدأ القصيدة الإخبار عن شجرة الدر منذ أن جاءت جارية إلى قصر الخليفة ثم استحوذت على القصر ومن فيه حتى مرت الأيام وفعل الزمن فعله ، فتحول الخليفة عنها إلى جارية صغيرة وبدأت تتنامى الأحداث بتنامي الإثارة التي تخلقها الجارية الصغيرة و تشيع الصراع في القصر، على مستوى الخليفة ، وعلى مستوى شجرة الدر ، و على مستوى الجلاد و الخدم والعبيد ، والجواري ، و تبلغ الصراعات ذروتها (في الحمام) عندما تقرر شجرة الدر أن تقتل الخليفة ، يقول الشاعر على لسان شجرة الدر :

فحْمَة قلبي وجمرهْ

يتملى نفحة من طيب خمرهْ

نشوة ما بلغت حمى العناقْ

خنجري المسموم ترياق العراقْ

.. رغوة الصابون فُوري

فورة تزحم فوره

[(1)] حاوي ، الديوان ، ص 623.

[(2)] المصدر نفسه ، من جحيم الكوميديا ، ص 636 -637.

واغمسي عينيه في بحر الثلوج

إن يكن بحرا رتيبا

سوف يزهو ويموج

صرخة أولى تدوي

وتوشيه سواقي الأرجوان

وعقودٌ من عناقيد الأرجوانْ[1]

و يختتم الشاعر هذا الصراع المأساوي بإخبار عن حدث مأساوي آخر يدور حول مشهد قتل شجرة الدر بالنعال ، لكن كل هذه الأحداث كتبت لها الخلود في سيرتها ، يقول الشاعر في نهاية القصيدة على لسان شجرة الدر :

صرت دُرّا خالصا

طيفا خفيا لا يُنا

سكرة تصهر أضدادا

وتجتاز المحالْ

أتلوى تحت زخّات نعالٍ

و نعالٍ ونعالْ

طالما عانيتُ

أقسى من جنون الجنّ

في عمري صراعا

ليس يجدي [2]

و الشاعر يحاول في هذه القصيدة أن يقدم رؤيته لما يتصل بأسباب دوام السلطة ، فكل سلطة فاسدة تصل إلى الحكم بسبب معين ستزول بزوال هذا السبب ، فالجمال و الإثارة التي وصلت بهما شجرة الدر إلى الحكم كان زوالهما منها سبب زوال السلطة منها .

و من النماذج الدرامية التي يختلط فيها الواقع بالحلم و الحقيقة بالخيال قصيدة خالد محي الدين البرادعي " حكاية الأميرة جنان " التي تمثل صراع الإنسان مع نفسه و مع قوى الكون وسننه و يقول حنا عبود في تقديمه لهذه القصيدة : " هذا الوضع الفني الذي استخدمه البرادعي

---

[1] حاوي ، المصدر السابق ، ص 650 -651.

[2] حاوي ، المصدر السابق ، ص 655 -656.

أسعفه كثيرا في دفع الحكاية و الارتقاء بها إلى موقف شعوري من الكون والموجودات البشرية و غير البشرية ، وهيأ المجال أمام الشعر ليلعب دوره الخطير في تحريك الشخوص التي اهتزت و اضطربت وطفقت تبحث عن سلوك يعيد الانسجام إليها بعد أن تشابكت العلائق وتمزقت سجف اليقينية الهشة ، مزقتها الصراعات النفسية العميقة "[1] .

و في القصيدة تضافرت عناصر درامية مختلفة للتعبير عن التجربة فظهر الحوار بنوعيه الخارجي والداخلي ، وتعددت الصراعات منها ما كان خارجيا و منها ما كان داخليا من خلال أحداث متنامية صنعت حبكة متكاملة قدمتها شخصيات متنامية ، و تبدأ القصيدة بتقديم للراوي يقول فيه :

قال الراوي:

في أعماق الزمن حكاية حب

لاذ بها قلبان

لأمير و أميرة

شعّت كالنيزك و اختبأت في حضن الأرض

لتنبت بين الزنبق و المنثور

فتعيش بأمسيّات العشاق

تلونها بالطيب و بالدفء [2]

و هذا الراوي من الخارج لا يسمح له الشاعر أن يكون عليما كما هو متوقع ،بل يطل في القصيدة على فترات متباعدة وعند الحاجة لأنه يترك للشخصيات أن تبرز وتتحدث وتعبر عن مكنوناتها ، و تبدأ الأحداث و الصراعات في التكون بعد أن يرى الأمير رؤية في منامه فيستيقظ فزعا و يطلب ابنته ،ثم يطلب العراف لتأويل رؤياه ، يقول الشاعر في حوار بين الأمير و ابنته بعد أن رأى المنام :

نادى : جنانْ

فأقبلت أوَداً

تخب بمئزر

---

[1] البرادعي ، خالد (1985). **حكاية الأميرة جنان** ، ط1، دمشق ، دار طلاس ، ص 20.

[2] المصدر نفسه ، ص 27.

قلق التموج فوق أمواج الحقول

-لبيك يا أبت الأميرُ

فقال : ما أحلى جنانْ

مسحت يديه بقبلة

فانداح بحرا من حنان

....

قال : اسمعي

أبصرت أمك في المنام مساء أمس

تدور في ردهات هذا القصر

تملأها البشاشة

وبثوب زفتها النقي تنقلت بين السرير

وبين عرشي كالفراشة [1]

و تظهر في القصيدة مجموعة من الشخصيات بعضها كان ثانويا كـالمنجمين ، ومفسر الأحلام ، ووصيفة الأميرة ، و العرافة بومه و غيرها ، و شخصيات رئيسة أثـرت و تـأثرت بالأحداث كان أبرزها الأمير ، و الأميرة جنان ، و الشاعر ، فشخصية جنان على سبيل المثـال شخصية نامية تتطور حسب استجابتها للأحداث التي تفرضها الضرورات ، فهـي فـي بدايـة الحكاية"صبية رضية تنعم بحريتها من غير أن تواجه شيئا يشوب صفحتها البيضاء و بالتـدريج تأخذ هذه الشخصية في التغير خاضعة لتوترات شديدة تهز وجدانها و تعصف بكيانها إلى أن تقع الكارثة و تصل المأساة إلى نهايتها " [2] .

و البناء الدرامي من أكثر الأنماط البنائية التي لاقت استحـسانا فـي القـصيدة العربيـة المعاصرة ، ولعل بدايات هذا النمط البنائي تعود حسب كثير من النقاد إلـى بـدايات القـصيدة المعاصرة ذاتها من خلال النماذج الشعرية الدرامية التي قدمها السياب في قـصائده :المـومس العمياء و حفار القبور و الأسلحة و الأطفال و غيرها ، و تتابع الشعراء بعد تلك البداية للانتفاع بالأساليب الدرامية في قصائدهم حتى أصبح البناء الدرامي هو عنوان القصيدة المعاصرة.

---

[1] البرادعي ، المصدر السابق ، ص 38-40.

[2] المصدر نفسه ، ص 22.

البناء المركب

تبين لنا في حديثنا عن القصيدة الطويلة في التمهيد و الفصل الأول أن كثيرا من النقاد والشعراء أسبغ صفة التركيب و التعقيد على القصيدة الطويلة ، و نرى أن البناء المركب يشير إلى نمط بنائي تحتشد فيه مختلف الأنماط البنائية على نحو يتحقق فية الانسجام و المواءمة بينها كالجمع بين الغنائي و السردي و الدرامي في قصيدة واحدة ، و هذا الجمع لا يتحقق على الصورة المبتغاة إلا بوجود شاعر يملك قدرة عالية و مهارات متعددة ورؤية متكاملة تعينه على إنتاج تجربة شعرية متميزة .

تنبه كثير من النقاد و الشعراء إلى الإمكانات التي تتوافر في هذا النمط البنائي التي تتناسب بصورة تامة مع القصيدة الطويلة ، ذلك أن حشد أنماط بنائية مختلفة سيصير بالقصيدة نحو الطول على نحو اعتباطي يكتمل فنيا بتحقيق الشاعر للانسجام بين الرؤية و التشكيل الذي تحمله القصيدة ، و قد اشرنا إلى أن خليل الموسى وقف وقفة مطولة عند ما أسماه (القصيدة المتكاملة) ورأى أنها "القصيدة الغنائية التي يتوافر فيها البناء الدرامي الهرمي المتصاعد ، ويقوم التعبير فيها على شخصية أو قناع ، ويعتمد حدثا أو موقفا من التراث الإنساني ، ويتم التكامل من خلال العلاقات بين الماضي و الحاضر و الإيجابي و السلبي وفق حركة نمو سليمة "[1] فيكون الجمع بين الغنائي و السردي و الدرامي ذروة الإبداع الفني .

و نرى أن نمط البناء المركب هو النمط الأنسب لاحتواء القصيدة الطويلة و الأشكال التعبيرية التي يمكن أن تنسب إليها، ولعل كثيرا من الشعراء قد قاده الإبداع إلى هذا النمط دون تخطيط مسبق أو وعي مقصود على الرغم من الإمكانات الفنية الكبيرة التي يتطلبها هذا النمط من البناء.

و قد يرى البعض أننا نبالغ إذا ما قلنا إننا وجدنا أن كل قصيدة طويلة ناجحة هي قصيدة مركبة البناء على نحو أو آخر فالغنائية لا تنفك عن الشعر بحال من الأحوال ، إلا أنها بصورتها التقليدية لم تعد كافية في القصيدة المعاصرة للتعبير عن التجربة الحديثة بل غدت تظهر من خلال الحدث والرموز والصورة ،و الإيقاع وغيرها من التقنيات الحديثة ، ثم انفتح الشاعر على البناء السردي معبرا عن ذاته وعن غيره في الوقت نفسه ، وبدأ السرد يتحول إلى

---

[1] الموسى ، المرجع السابق ،87.

أداة درامية يتكئ عليها الشاعر المعاصر في التعبير عن الصراع الذي غدا ميزة شـــاملة لكـــل تفاصيل حياتنا المعاصرة .

و مما يعضد هذا التوجه أننا وقفنا على تقسيمات كثيرة و اصطلاحات عديدة في بعــض الدراسات النقدية الحديثة تنتهي غالبيتها إلى وصف نمطٍ بنائي واحد على وجه التقريب للقصيدة المعاصرة هو النمط البنائي المركب ، فقد أشرنا إلى من تحدث عن أنماط القــصيدة الغنائيـــة ، ومن ذكر أنماطا للقصيدة السردية ، وكذلك الدرامية و في كل مرة كنا نقف على تمازج بـــين نمط بنائي أو أكثر ، وإشارات إلى الانفتاح بين بعض الأنواع الأدبية ، كما أن كثيرا من النقـــاد أصبح يبحث عن صفات أخرى يضيفها إلى القصيدة الطويلة وأحيانا غير الطويلة - لتحقق له هذه الإضافة القدرة على تفسير ذلك التمازج البنائي على مستوى النص كما رأينا في القــصيدة المتكاملة ، و كذلك القصيدة الشاملة ، و القصيدة الكلية وغيرها من الصفات ، وما هذا كلـــه إلا نتيجة لعدم القدرة على الفصل التام بين عناصر بناء التجربة الشعرية التي تسهم في إنتاج العمل الناجح أو كما قال كروتشه : " أي معنى لتقسيم الآثار الفنية إلى شخصي و موضوعي ، وغنائي وأسطوري ، وعاطفي وتصوري، ما دام يستحيل في التحليـــل الجمـــالي أن نفــصل الناحيـــة الشخصية عن الموضوعية و الغناء عن الأسطورة ، وصورة العاطفة عن صورة الأشياء " [(1)] .

و من القضايا المهمة التي تتصل بالبناء المركب قضية تتعلق بالمتلقي ذاته ، ذلك أن بناء القصيدة المركبة يحمل كثيرا من التعقيد و التركيب " يقتضي من قارئها نوعا من الثقافة الأدبيـــة و الفنية الواسعة التي لا تقف عند حدود الإلمام بالتقاليد الشعرية و النثرية على السواء ،..، وإنما لا بد أن تتسع هذه الثقافة لتشمل نوعا من الإلمام بالفنون الأخرى غير الأدبيـــة ، لأن القــصيدة الحديثة لم تكتف بالاتكاء على التقاليد الشعرية الموروثة و إنما انطلقت إلـــى الفنـــون الأخـــرى تستعير منها " [(2)]

ومن نماذج القصيدة الطويلة ذات البناء المركب قصيدة "بغداد" للشاعر محمد عمـــران ، والقصيدة بصورة عامة تعبير عن نكسة الأمة في حزيران 1967 من خلال إسقاط ناجح لهـــذه النكسة على واقعة تاريخية تمثلت في سقوط بغداد في يد المغول عام 656هـ وتدميرها بعـــد أن

[(1)] كروتشه ،بنديتو(1902) **علم الجمال** ، ترجمة :نزيه الحكيم،(د.م) ، المكتبة الهاشمية ، 1963 ص50.

[(2)] زايد ،علي عشري(1978) **عن بناء القصيدة العربية الحديثة** ، ط1، القاهرة :دار الفصحى للطباعة والنشر،ص24.

استسلم الخليفة العباسي المستعصم بالله وهذا ما أشار إليه الشاعر في العتبة النـصية للقـصيدة بقوله "وخرج الخليفة حافيا يقدم للغزاة مفاتيح المدينة "[1] يقول محمد عمران :

دخلتها

هذي إذن بغداد

أي صوت يناديني :

"عد يا غريب هذه

مدينة النعاس.هذه

متكأ الخليفة"

ليس معي ضوء و لا عكازة

قبرة الشمس التي في فمي طارت

خريطة النهار

سافرت [2]

ويظهر البناء المركب في القصيدة من خلال الحشد المتكامل للتقنيات الشعرية المعاصرة التي تشكل توليفة منسجمة من أنماط البناء الرئيسية (الغنائي -السردي -الـدرامي) فتتـضافر الغنائية الحديثة بما تحمل من عواطف جياشة متحولة من الذاتي إلى الموضـوعي ، و جـرس موسيقي منسجم و تكرار غير مخل مع بناءٍ سردي يقوم على الوصف و السرد و حوار نامٍ ينتهي إلى بناء درامي يقوم على صراعات متعددة أبرزها داخلي يقدمها الشاعر فـي صـياغة جديدة للحدث وحركة متصاعدة للأحداث النامية التي يتكون الصراع من خلالهـا ، و مـع أن أحداث القصيدة مستوحاة من وقائع تاريخية إلا أن الشاعر نجـح بـشكل لافـت فـي إسـقاط خصوصية التجربة الحديثة على الأحداث دون أن يفقد الحدث التاريخي دلالته.

ومن التقنيات التي يوظفها الشاعر في هذا النص تقنية القناع ، إذ نراه يستحضر شخصية الشاعر العباسي أبي نواس ويقف خلفها ليحاور الخليفة قبيل سقوط بغداد ،لكن النواسي العابـث اللاهي يصبح في النص المعاصر معادلا للمواطن العربي المغلوب على أمره الذي لا حول لـه ولا قوة أمام السلطة التي غالبا ما تختار وتقرر دون أن تقيم وزنا لما يرى غيرها، يقول الشاعر في حوار يجريه بين أبي نواس مع الخليفة:

---

[1] عمران،محمد(2000) **الأعمال الشعرية الكاملة**:أنا الذي رأيت،ج1، دمشق:منشورات وزارة الثقافة السورية،ص339.

[2] عمران ، المصدر السابق ، ص 343.

- "هات أبا نواس

أنشد في نعاسْ

"عاج الشقي على أرض يموت بها

وعجت أسأل في الحانات عن بلدي

هذا أبو نواس

وجه من تعب

(إضاءة):

تاج وصولجان

والعرش في أصابع الزمان

- مولاي، أسقطت الثغور

- بغداد تكفيني

- وإذا هوت بغداد؟

- التاج يكفيني

- مولاي

لا تاج بلا بغداد

لا بغداد دون ثغورها

- يبقى اللجوء [1]

لقد حاول الشاعر في براعة وجهد ليسا يسيرين أن يحشد قدراته الفنية و أدواته الشعرية ليصل إلى تفسير لنكسة حزيران التي كانت صدمة للأمة أكبر من أن تعبر عنها أطول القصائد فرأى أن سقوط بغداد كان فيها و أن أسباب النكسة كانت موجودة فينا قبل أن تحل على الرغم من الإحساس الذي كان موجودا لدى كثيرين بهذه النهاية المأساوية و هو ما عبر عنه الشاعر في نهاية القصيدة بصرخة تحذير على لسان رجل مخمور -أبي نواس - استطاع رغم سكره أن يرى النهاية التي تنتظر المدينة ،لكنه صوت اختنق في جوفه ولم يبلغ مداه ، يقول :

ليس لي غير صوت ينادي

"يا أيها الموتى بلا حفر

يا أيها الأحياء في حفر

[1] عمران ، المصدر السابق ، ص 345 -346.

بغداد في خطر

بغداد في خطر

بغداد في خطر

بغداد في

بغداد

بغ..

ب.... [1]

و في قصيدته الديوان "تلك صورتها وهذا انتحار العاشق" ينتقل محمـــود درويـــش نقلـــة نوعية نحو القصيدة الطويلة المركبة ذات الحس الملحمي ، ويظهر وعيـــا كبيـــرا بالإمكانـــات الشعرية المعاصرة لحمل التجربة الجديدة، فنجده يحافظ على غنائيته التي رافقته فـــي أعمالـــه الأولى بعد أن حررها من سمات التقليدية و انتقل بها إلى الأجواء الحداثية من خلال الاحتفـــاظ بضمير المفرد المتكلم/الأنا الذي أصبح يعبر باسم الجماعة ، و اللجوء إلى التكرار الذي يقدم في كل مرة فائدة جديدة على مستوى النص ، و ينتفع الشاعر بالتقنيات السردية من خلال الوصـــف و المشاهد و التذكر و الحلم و التداعي و الاسترجاع الذي يظهر في عدة أجزاء مـــن الـــنص ، ويبدأ الشاعر القصيدة بموجة من الرفض والثورة و السعي نحو التحول بعد أن أيقن أن ما كـــان قائما لم يعد يجدي يقول:

لا لذاكرتي

و لا لقصيدة الآثار

لا لبكائك الصفصافِ

لا لنبوءة العراف

يومك خارج الأيام و الموتى

وخارج ذكريات الله و الفرح البديل [2]

ويتكئ الشاعر على المونولوج الداخلي لصنع الأحداث و تحقيق حركة تؤدي إلى خلـــق صراع غلب عليه أن يكون داخليا و يتنامى الصراع ويبلغ ذروته في وصول الشاعر إلـــى حالة رفض لكل مطلق ثابت لا يتغير،وكان من ذلك أن رفض تلك العلاقة التي يمكن أن تقـــوم

---

[1] عمران ، المصدر السابق ، ص 256.

[2] درويش ، الأعمال الكاملة ، ص 280.

بين الأرض وعاشقها ولا يقدم فيها العاشق إلا شِعره،بل يريد علاقة توحد بالأرض -المعشوقة - تبلغ سموها بموت العاشق من أجل معشوقته و حلوله فيها لا أن يكتفي بتقديم كلام جميل مكرر وهو يوحي إلى شكل العلاقة الجديدة التي يجب أن تكون بين المناضل و الأرض ،علاقة عــشق صوفية يتوحد فيها المناضل بالأرض، يقول :

أنا ضد العلاقة :

أن تكون بداية الأشياء دائمة البداية

هذه لغتي

أنا ضد النهاية

أن أواصل نهر موسيقى تؤرخني وتفقدني تفاصيل الهوية

هذه لغتي

أنا ضد النهاية

أن يكون الشيء أوله و آخره و أذهب

هذه لغتي

و أشهد أنه مات ، الفراشة ، بائع الدم عاشق الأبواب

لي زنزانة تمتد من سنة إلى لغة

ومن ليل إلى خيل

و من جرح إلى قمح

قال : حبيبتي موج

و أمضى عمره في الحائط المتموج ... السقف القريب

وحلمه الهارب

أنا المتكلم الغائب

سأنتظر انتظاري

كنت أعرفني

لأن طفولتي رجل أحب

أحب امرأة تمر أمام ذاكرتي ونيراني

ولا تبقى و لا تمضي [1]

---

[1] درويش ، المصدر السابق ، ص 281.

و يتأجج هذا الحس الثوري في داخل الشاعر و لا يكتفي به لنفسه بل يتحول إلى دعــوة لكل عشّاق الأرض و المناضلين، يقول :

يا أصدقاء البرتقال -الزينة اتحدوا

فنحن الخارجين على الحنين   الخارجين على العبير

نسير نحو عيوننا .. ونسير ضد المملكة

ضدّ السماء لتحكم الفقراء

ضد محاكم الموتى

ضد القيد قوميا

وضد وراثة الزيتون و الشهداء

نحن الخارجين من العراة لتلبس الأشجار أثواب

السماء نسير

ضد المملكة

ضد المغني حين يرضى

ضد اعتقال المعركة

و الصوت أخضر

كان ينتظر المفاجأة [1]

و لا نظن أن الكلمات التي سبقت تكفي للكشف عن جماليات النص الذي يشكل ديوانــا ، لكــن الدلالة العامة للقصيدة تكفي لبيان حاجة الشاعر لهذا البناء المركب الذي نجح من خلالــه فــي تحقيق مواءمة تامة بين عناصر مختلفة دون أن يجعل بعضها يطغى على بعضها الآخر، و هذا الحس الملحمي ذي البناء المركب ظهر بعد ذلك في كثير من أعمال درويــش الــشعرية وبعــد خروجه من الوطن في بداية السبعينات فتطورت بنية القصيدة عنده بتطور "التجربة ذاتها و هو التطور الذي يتمثل في الوعي الشامل لمأساة الوطن بأبعادها كافة " [2]

إن النماذج الشعرية التي تمثل نمط البناء المركب كانت قليلة في بدايات مرحلة التجديــد حقبة الخمسينات و الستينات   و بدأت تظهر و تتطور على نحو متلاحق مع نهاية الــستينات والسبعينات بتأثيرات مختلفة لعل أبرزها الأحداث السياسية و التطورات الحضارية التي توالــت على الأمة .

---

[1] درويش ، المصدر السابق ، ص 283.

[2] ناصر ، المرجع السابق ، ص 48.

تشكيلات القصيدة الطويلة

رافق التطور الذي مرت به القصيدة المعاصرة ظهور عدد من التقسيمات و التسميات التي اختلفت باختلاف زاوية النظر التي تبناها أصحاب هذه التقسيمات ، وكنا قد أشرنا إلى أن القصيدة القصيرة وحدها قد حظيت بما يقارب سبع عشرة تسمية ، ودار حول كل منها نقاش لم يقل شأنا عن ذلك الذي حظيت به القصيدة الطويلة.

لقد وقفت الدراسة على مجموعة من التقسيمات و التسميات التي تناولت القصيدة الطويلة وتبين أن كثيرا منها ارتبط بنوع البناء الذي استخدمه الشاعر أو ارتبط بالتقنيات التي كان يوظفها في القصيدة ، فوقفنا على سبيل المثال على القصيدة السردية عند حاتم الصكر التي ذكر لها عدة أنواع دون أن يبين الصلة التي تربطها بالقصيدة الطويلة إلا ما كان إشارة عابرة ،و كل الأقسام التي أوردها جاءت مرتبطة بالسرد و تقنياته، و رأينا ناصر علي يتحدث عن بنية القصيدة عند محمود درويش عادًا قصائده ذات بنى غنائية متعددة : كالغنائية التقليدية ، والغنائية الدرامية و الغنائية الملحمية دون أن يشير إلى صلة ذلك بطول القصيدة إلا إشارة عابرة في حديثه عن قصيدة الغنائية الدرامية، أما فايزة الحربي فإنها تحدثت عن قصيدة السرد الحكائي بناء على أنواع الحكايات [(1)] التي يمكن أن توظف في القصيدة دون توضيح الصلة بين الحكاية و طول القصيدة وغيرها كثير من الدراسات التي ذهبت إلى جعل بعض تشكيلات القصيدة الطويلة جنسا يختلف عنها كاعتبار قصيدة السيرة مثلا - شكلا يختلف عن القصيدة الطويلة ، أو أن قصيدة القناع شيء والقصيدة الطويلة شيء آخر.

و مع أن التقسيمات السابقة قد يكون لها ما يفسرها و يجعلها صحيحة من جهة فإن هناك ما ينفي صحتها من جهة أخرى ، و الذي يعنينا في هذا المقام محاولة الوقوف على أظهر التشكيلات الممكنة للقصيدة الطويلة و هي تشكيلات نعتقد أنها قد تثير من الجدل و الخلاف بمقدار الجدل و الخلاف الذي دار حول القصيدة الطويلة ذاتها.

لقد آثرنا أن نتحدث عن الأنواع الممكنة للقصيدة الطويلة بعد بيان أبرز أنماط البناء الفني التي احتوتها لأننا نرى أن هذا يبعدنا عن الانزلاق خلف تأثير نمط البناء في تحديد شكلٍ أو نوعٍ للقصيدة الطويلة، فكان يمكن أن نعدّ (القصيدة الغنائية و القصيدة السردية و القصيدة

[(1)] الحربي،فايزة (2008). **السرد الحكائي في الشعر العربي المعاصر** أطروحة دكتوراه غير منشورة ،جامعة أم القرى مكة المكرمة ، المملكة العربية السعودية .

الدرامية والقصيدة المركبة) هي أهم أنواع القصيدة الطويلة و تشكيلاتها ، إلا أن هذا التقسيم لن يكون دقيقا بصورة مطلقة إذا ما تنبهنا إلى أنه من الممكن أن تكون القصيدة غير الطويلة غنائية أو سردية أو ذات ملمح درامي وهو ما سوغ للدراسات التي أشرنا إليه أن توجد كما أنها لن تكون مركبة البناء إلا إذا كانت طويلة فإن هذا لا يكفي للتعبير عن حقيقة تلك التشكيلات.

أما تصنيف القصائد و تقسيمها وفقا للتقنيات الشعرية المتاحة للقصيدة المعاصرة فقد يبدو أكثر جدوى من الاعتماد على نمط البناء وهو ما نميل إلى الانتفاع به ذلك أننا سنقف على كثير من التقنيات التي تتطلب بالضرورة مساحة واسعة للتعبير عن التجربة على نحو تام ، كتقنيات القناع ، و توظيف الحكايات بصورها كافة - ، و الانفتاح على الأجناس الأدبية الأخرى كالسيرة ، و الرواية و غيرها.

أما أبرز التشكيلات الممكنة للقصيدة الطويلة فنرى أنها قد تتوافر في: قصيدة القناع وقصيدة السيرة ، وقصيدة الحكاية ،وقصيدة المونتاج ، فكل قصيدة من هذه القصائد هي قصيدة طويلة ، و لا نتوقع أن تستحق تلك التسمية بصورة تامة خارج القصيدة الطويلة .

إن كثيرا من الشعراء الذين كتبوا ما اصطلح عليه قصيدة القناع أو قصيدة السيرة أو حتى قصيدة الحكاية كانوا غالبا ما يُصدّرون تلك القصائد أو الدواوين بعبارة (قصيدة طويلة) في اعتراف صريح منهم أن تلك القصائد أيا ما كانت التقنيات التي توظفها هي قصائد طويلة ، و نحاول في الصفحات الآتية أن نقف على أبرز تلك التشكيلات مع التنبيه على أن الخلاف بينها مرده إلى اختلاف الأدوات بغض الطرف عن النمط البنائي الذي يحتويها لأنها في النهاية ستبقى قصائد طويلة.

قصيدة القناع

يعدّ القناع من التقنيات الشعرية المعاصرة التي لاقت استحسانا كبيرا لدى الشاعر العربي المعاصر بعد أن أدرك أن الغنائية والخطابية المباشرة بما فيها من انفعالات لم تعد ضرورية للتعبير الشعري ، بل إن الواقع الجديد يتطلب التحول إلى آليات جديدة ، هذه الآليات الجديدة ومنها القناع - نجحت نجاحا باهرا في التجربة الغربية المعاصرة فتأثر بها الشاعر العربي بحكم التأثر العام الذي طال بنية القصيدة العربية المعاصرة .

و القناع تقنية قديمة ارتبطت بالمسرح ، وظهرت في الشعر المعاصر بتأثيرات عدة منها ما هو سياسي و منها ما هو اجتماعي و منها ما هو فني و يرى إحسان عباس أن القناع "يمثل شخصية تاريخية في الغالب يختبئ الشاعر وراءها ليعبر عن موقف يريده أو ليحاكم نقائص العصر الحديث من خلالها " [(1)]،ويقول عنه عبد الوهاب البياتي: "الاسم الذي يتحدث من خلاله الشاعر نفسه متجردا من ذاتيته أي أن الشاعر يعمد إلى خلق وجود مستقل عن ذاته " [(2)] ويتوسع سامح الرواشدة في تعريف القناع فيقول :إنه" أداة فنية يعمد فيها الشاعر إلى الحلول التماهي بشخصية أخرى تمتلك حظا نسبيا من الذاكرة التاريخية للمبدع و المتلقي ، يخفي الشاعر صوته المباشر بها على نحو تمتزج فيه التجربتان التجربة المرتبطة بالشخصية المستدعاة ، و التجربة الخاصة بالشاعر و يسيطر على النص ضمير المتكلم العائد إلى الشخصية المستدعاة على نحو تتوازن فيه فاعلية طرفي القناع دون أن تطغى إحداهما على الأخرى ، أو تنزاح إحداهما انزياحا شبه نهائي للأخرى " [(3)] ، و مما سبق نرى أنه ليست كل شخصية تصلح أن تكون قناعا .

و الذي يجعلنا نرى أن قصيدة القناع إحدى أنواع القصيدة الطويلة أن القناع لا يمكن أن يكون إلا لشخصية لها حضور تاريخي أو أدبي أو ديني أو أسطوري... متميز و لها إنجازات كبيرة وفي حياتها محطات عديدة، و التعبير بها لا بد أن يستغرق من الشاعر مساحة تعبيرية كبيرة و أدوات عديدة لإعادة صياغة التجربة، و إن لم يفعل ذلك فإن تلك الشخصية تتحول من قناع إلى إشارة رمزية .

ويمكن للشاعر أن يلجأ لأكثر من بناء فني عند صياغة قصيدة القناع ، وله الحرية المطلقة في اختيار التقنيات الشعرية التي تناسب قناعه فلا بنية خاصة لقصيدة القناع و لا تقنية محددة بل إن القناع ذاته تقنية من تقنيات القصيدة الطويلة .

ونماذج قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر كثيرة و وجدت استحسانا لدى كثير من الشعراء فاستدعوا رموز الشعراء القدماء و رجال التاريخ و رجال الدين و رموز الأساطير ، ومن ذلك نقف على قصيدة "لا تصالح" لأمل دنقل من ديوان أقوال جديدة عن حرب البسوس ،

---

(1) عباس، إحسان (1978) **اتجاهات الشعر العربي المعاصر** ، الكويت ، المجلس الوطني للثقافة ، ص154.

(2) البياتي ، عبد الوهاب (1972) ، **تجربتي الشعرية** ، بيروت ، دار العودة ، ص 37.

(3) الرواشدة،سامح(1995).**القناع في الشعر العربي الحديث**،دراسة في النظريةوالتطبيق،إربد،مطبعةكنعان،ص20-21

وفيها يتقنع الشاعر بشخصية كليب التاريخية المشهورة ويسقط تجربته المعاصرة على الحـــدث التاريخي الذي ارتبط بها و هذه القصيدة من القصائد التي نالت حظا كبيرا من الدراسات النقدية على نحو يجعلنا نوجز في دراستها ، يقول أمل دنقل على لسان كليب :

لا تصالح !

و لو منحوك الذهب

أترى حين أفقأ عينيك

ثم أثبّت جوهرتين مكانهما

هل ترى ؟

هي أشياء لا تشترى ...

لا تصالح على الدم ... حتى بدم

لا تصالح ولو قيل رأس برأس

أكلّ الرؤوس سواء ؟

أقلب الغريب كقلب أخيك ؟؟

أعيناه عينا أخيك ؟ [1]

و في هذه القصيدة الطويلة "يتداخل صوتان كلاهما يردد :لا تصالح ، صوت كليب على لسان الراوي في السيرة الشعبية ،وصوت الشاعر المتمرد على الصلح ،وقـصيدة أمـل هـذه مؤرخة في تشرين 1976،أي قبل زيارة رئيس مصر(السادات)إلى القدس سـنة1977"[2] إنهـا باختصار "بمقاطعها العشرة تجربة كاملة في استدعاء التراث مـن خـلال اسـتيعاب الرمـز والتعرف إلى أخباره التاريخية وصورته الشعبية ، وتوظيف ذلك من أجل صياغة نشيد جماعي باسم رفض التخلي عن الثأر والحرب من أجل الأشياء التي قد تعرض على القائد ويساوم مـن خلالها على موقفه ، لقد استطاع أمل دنقل أن يقدم قصيدة ذات مستوى فني متميز في صـورته ولغته ، وأن يجعلها قصيدة جماهيرية تقترب من روح الـسيرة الـشعبية التـي ورثتهـا هـذه الجماهير، والتي تحمل حماسة خاصة للزير سالم المقاتل المستمر والمغامر الكبير " [3].

---

(1) دنقل ،أمل (1986) **الأعمال الكاملة** ، أقوال جديدة عن حرب البسوس، القاهرة، مكتبة مدبولي ، ص 394 .

(2) الكركي ، المرجع السابق ، ص 90 .

(3) المرجع نفسه ،ص 97 .

و من الأقنعة التي وظفها الشعراء في القصيدة الطويلة قناع سيف بن ذي يزن الذي أكثر من توظيفه الشاعر اليمني عبد العزيز المقالح في قصيدته الطويلة "رسائل إلى سيف بن ذي يزن" و هذه القصيدة تركيبية البناء نجد فيها " تداخلا بين صوت الشاعر و صوت الشخصية و تنوعا في أساليب العرض يتراوح بين القناع الخالص أو خلطه بالوصف الخارجي و كذلك اختلاط الرمز بالقناع بالأسطورة ، وتداخل التاريخ بوقائعه المعروفة التي يستثمرها الشاعر والتعديلات التي يجريها على الوقائع و الشخصيات لتنسحب إلى عصرنا و همومه القائمة" [(1)]

يقول المقالح :

سفحنا عند ظل الدهر

تحت قيودنا ألفا

ونصف الألف

و أنت مشرد

وبلادنا تدعوك (وا سيفا)

أتستجدي لها في الغربة الأمطار [(2)] .

و حاول الشاعر من خلال هذا القناع أن يدين الواقع وضعفه وتمزقه و يستشرف رؤيا مستقبلية تقوم على الحدس، بعد أن جعل من سيف بن ذي يزن في أكثر من قصيدة "معادلا لكل يمني مهاجر غائب في المنفى " [(3)] .

قصيدة السيرة

ارتبط ظهور قصيدة السيرة بالتقنيات الشعرية الحديثة التي ذهبت إلى انفتاح الأجناس الأدبية على بعضها ، و رأى الشاعر أن الإفادة من تقنيات السرد الروائي تسمح له بالإفادة من السيرة نظرا لاحتوائها على تقنيات سردية كالزمان و المكان و الشخصيات و الأحداث ، والضمائر ، وغيرها .

[(1)] الصكر ، المرجع السابق ، ص124

[(2)] المقالح ، عبد العزيز (1977) **ديوان عبد العزيز المقالح** ، بيروت ، دار العودة ، ص277 و ما بعدها.

[(3)] الزمر، أحمد قاسم(1996) **ظواهر أسلوبية في الشعر الحديث في اليمن** صنعاء، مركز عبادي للدراسات والنشر، ص150.

و قصيدة السيرة من المصطلحات الحديثة التي قلّ أن نجد من خصها بالبحث و الدراسة، لكنها ارتبطت كثيرا بالحديث عن فن السيرة - الذاتية و الغيرية - ، ويرى محمد صابر عبيد أنها -قصيدة السيرة الذاتية - " قول شعري ذو نزعة سردية يسجل فيه الشاعر شكلا من أشكا سيرته الذاتية ، تظهر فيه الذات الشعرية الساردة بضميرها الأول متمركزة حول محورها الأنوي ، ومعبرة عن حوادثها وحكاياتها عبر أمكنة و أزمنة وتسميات لها حضورها الواقعي خارج ميدان المتخيل الشعري ، وقد يتقنع الضمير الأول بضمائر أخرى حسب المتطلبات والشروط التي تحكم كل قصيدة سيرة ذاتية "[1] .

وقد تكون السيرة الذاتية للشاعر في قصيدة واحدة طويلة ، أو قد تكون في مجموعة من القصائد في ديوان شعري أو أكثر ، و في هذا الشكل من قصيدة السيرة يحافظ الشاعر على قدر من المصداقية التي تتطلبها السيرة ، و إن لم يكن ملزما بهذا الصدق شعريا، وقد يكتفي الشاعر بتجربة معينة لها أثر كبير في حياته أو تعبر عن مرحلة مهمة من مراحل حياته و في هذا المقام قد تكون في قصيدة قصيرة أو متوسطة الطول حسب طبيعة التجربة و تأثيرها في حياة الشاعر و الأدوات التي يوظفها فيها.

أما قصيدة السيرة الغيرية - وهي الأوفر حظا في تجارب الشعراء - فهي" قول شعري ذو نزعة سرد -درامية يسجل فيها الشاعر سيرة لشخصية منتخبة ذات حضور استثنائي في الذاكرة الوطنية أو القومية أو الإنسانية في مجال إنساني و معرفي و إبداعي معين ، ويروي الشاعر بوصفه ساردا موضوعيا سيرة الحياة مركزا على الجانب الاستثنائي فيها باعتماد الوقائع والوثائق و الحكايات المدونة و الشفاهية ، ولا سيما تلك التي لها تأثير بارز في الوجدان الجمعي و يتخذ منها أنموذجا يسعى إلى تكريسه و نمذجته بدوافع فنية أو فكرية أو غيرها "[2] ، وقد يكتفي الشاعر كما في قصيدة السيرة الذاتية بتجربة معينة أو موقف مشهود من تجارب تلك الشخصية أو مواقفها التي لها حضورها لدى الشاعر والمتلقي و على الشاعر أن يتعامل مع الحدث أو الموقف الذي ينتخبه كما يتعامل مع القناع أو السيرة التامة ، وله حرية الاختيار في الأدوات ، ويظل مثل هذا النوع من القصائد قابلا لأن يكون قصيرا أو متوسط الطول لأنه أصلا تعامل مع الجزء لا الكل ، و الفرق بين هذا الشكل من أشكال قصيدة السيرة و قصيدة القناع أن

---

[1] عبيد ،محمد صابر (2008) **السيرة الذاتية الشعرية** ،ط2، إربد ،عالم الكتب الحديث للنشر و التوزيع ،ص 114.
[2] المرجع نفسه ، ص124.

الشاعر في قصيدة السيرة هو الذي يتحدث عن الشخصية دون مواربة أو اختفاء خلفها ، ويظهر اختلاف بين صوته وصوتها ، فقد يوظف سيرة شخصية سلبية قاصدا من هذا التوظيف التذكير و تقديم العبرة و الوعظ و التعريض، وهذا يختلف عن القناع الذي تتحد فيه شخصية القناع مع الشاعر .

و مصادر قصيدة -السيرة الغيرية - في الشعر تكاد تكون هي ذاتها في القناع (تاريخية أو أدبية أو دينية أو أسطورية) إلا أن الصعوبة التي يواجهها الشاعر مع السيرة أكبر من تلك التي يجدها في القناع ، لأن "كتابة تاريخ حياة الآخر المنتمي إلى زمن غير زمننا تصبح مهمة أكثر عسرا لأن ذلك يقتضي التقمص و الحلول إضافة إلى التوثيق و التمحيص في الوقائع و العيش في عصر غير عصر المؤلف " [1] ، ناهيك عن أهمية التسلسل التاريخي في بعض الأحيان ، أو قضية الصدق و الخيال في كتابة السيرة ، و موقف الشعر من ذلك .

و قصيدة السيرة هي في المقام الأول شعر و هذا يجعلها تتحرر من كثير من القيود التي تفرضها السيرة النثرية الذاتية أو الغيرية فليس الشاعر مطالبا بالالتزام أو التدرج بخط السير التاريخي للأحداث ، وليس مطالبا بأن يطابق ما يسرده الواقع بصورة تامة أي أن الصدق في التعبير هو الأهم لا الصدق في الوقائع و الأحداث ، فله أن يسرد ما يتداعى إلى الذاكرة من أحداث و تفاصيل تكفي للتعبير عن تجربة متكاملة الجوانب يمكن أن نسميها بعد ذلك سيرة ذاتية للشاعر و هذا العمل يختلف عن التصريحات التي قد تظهر جوانب من شخصية الشاعر دون أن يكون ذلك سيرة شعرية مقصودة لذاتها ، وبمعنى آخر علينا أن نفرق بين"التصريح الشخصي الذي يحمل طبيعة السيرة الذاتية و بين استعمال التصريح نفسه في العمل الأدبي " [2] .

ومن نماذج قصيدة السيرة الذاتية التي تمتد في أكثر من قصيدة وأكثر من ديوان نقف على ثلاثية خليل حاوي (نهر الرماد ، والناي و الريح ، و بيادر الجوع) فقد رصد الشاعر على طول الدواوين الثلاثة مراحل حياته المتعددة و أثبت كثيرا من التفاصيل اليومية و المواقف والأحداث ، منذ مرحلة الطفولة في لبنان وما تلاها من اقتسام الأوروبيين للأرض العربية ، ثم مرحلة الترحال في سبيل البحث عن المعرفة والحقيقة و رصد أبرز المحطات و التحولات التي

---

[1] الصكر ، المرجع السابق ، ص.141

[2] ويليك ، المرجع السابق ، ص 80.

مر بها في هذه الرحلة ، ثم تحدث عن حياته في بلاد الغرب و نظرته للكون والحياة في رحلة البحث عن اليقين والبعث من جديد على مستوى الذات و الجماعة.

ففي نهر الرماد يعبر حاوي عن مرحلة الجفاف و التمزق والحرمان ، و بداية الوعي بفداحة الوضع القائم و قتامة المشهد الذي يحيط الحياة في ظل مظاهر تزيد الحياة قسوة ، يقول في قصيدة "ليالي بيروت ":

في ليالي الضيق و الحرمان

و الريح المدوي في متاهات الدروب

من يقوينا على حمل الصليب ؟

من يقينا سأم الصحراء

من يطرد عنا ذلك الوحش الرهيب

عندما يزحف من كهف المغيب

واجما محتقنا عبر الأزقة

أنَّة تجهش في الريح ، وحرقة

أعين مشبوهة الومض

وأشباح دميمة

ويثور الجن فينا

و تُغاوينا الذنوب

و الجريمة :

"إن في بيروت دنيا غير دنيا"

"الكدح و الموت الرتيب"

إن فيها حانة مسحورةً"

خمرا سريرا من طيوب

للحيارى

في متاهات الصحارى

في الدهاليز اللعينة

ومواخير المدينة [1]

---

[1] حاوي ، الديوان ، ص 53 -54.

وتتطور المشاهد و الاعترافات وتبلغ غايتها في ديوان الناي و الريح عندما يسأم من مظاهر التخلف و العذاب و يسعى للثورة على رموز الفساد كلها فغدا يلح في هذا الديوان على مسألة الانبعاث و اتخذ من السندباد قناعا ليحدثنا عن رحلاته و رؤيته الجديدة كما جاء في قصيدة الناي و الريح و السندباد في رحلته الثامنة و وجوه السندباد التي ما هي إلا وجوه خليل حاوي ذاته كما أشرنا إلى ذلك من قبل ، يقول في قصيدة "السندباد في رحلته الثامنة" التي أرادها "رصيدا لما عاناه عبر الزمن في نهوضه من دهاليز ذاته"[1] :

و كان في الدار رواق

رصعت جدرانه الرسوم

موسى يرى

إزميل نار صاعق الشرر

يحفر في الصخر

وصايا ربه العشر

الزفتُ و الكبريت و الملح على سدوم

هذا على الجدار

على جدار آخر إطار

وكاهن في هيكل البعل

يربي أفعوانا فاجرا وبوم

يفتض سر الخصب في العذارى

يهلل السكارى [2]

و في ديوان بيادر الجوع لا يصل الشاعر بعد كل هذه الرحلة و محطاتها المتعددة إلى شيء جديد سوى إحساسه المرير باقتراب الفاجعة مجسدا ذلك في قصيدة " العازر1962" التي ينفي فيها إمكانية الانبعاث بعد الموت و أن الموت و الزوال حقيقة ثابتة ،في نفي لإمكانية انبعاث الأمة العربية من جديد ، يقول :

عمِّق الحفرة يا حفار

---

[1] حاوي ، المصدر السابق ص 253.

[2] المصدر نفسه ، ص 258 -259.

عمِّقها لقاع لا قرار

يرتمي خلف مدار الشمس

ليلا من رماد

وبقايا نجمة مدفونة خلف المدار

لا صدى يرشح من دوامة الحمى

ومن دولاب نار

آه لا تلق على جسمي

ترابا أحمرا حيا طريا [(1)]

ومن قصائد السيرة الذاتية ديوان "لماذا تركت الحصان وحيدا " وعنها يقول درويش :" إنها ليست شخصية فحسب بل تحمل تاريخا عاما " [(2)] ويصرح بأن الديوان كله "ديوان تفاصيل يومية ...في فضاء أسطوري أو حتى ملحمي" [(3)] ، و يطالعنا في هذه السيرة الممتدة في أكثر من قصيدة المكان بتفاصيله الدقيقة و إيحاءاته الغنية ، وتبدأ هذه السيرة بمشهد ولادة الشاعر المتزامن مع استعداد الأهل للرحيل ، يقول :

أسرَجوا الخيل

لا يعرفون لماذا

ولكنهم أسرجوا الخيل في السهل

كان المكان معدا لمولده :تلة

من رياحين أجداده تتلفت شرقا وغربا وزيتونة

قرب زيتونة في المصاحف تعلي سطوح اللغة

....

يولد الآن طفل

وصرخته

في شقوق المكان [(4)]

---

(1) حاوي، المصدر السابق ، ص339 -340.

(2) بيضون،عباس،التراجيديا الفلسطينية ستجد تعبيرها الأرقى **مجلة مشارف** (ع3) 1995، القدس ، ص73.

(3) المرجع نفسه ، ص 84.

(4) درويش ، الديوان ، ج3، ص 597.

و تتوالى السيرة الذاتية /الجماعية عبر مقاطع عديدة تكشف عن رحلة الألم و العـذاب الذي يتجلى في مقطع الخروج و ترك البيت ، لتوحي بأن سيرة الإنسان عند محمود درويش هي سيرة المكان، يقول :

و من يسكن البيت من بعدنا يا أبي
سيبقى على حاله مثلما كان يا ولدي
تحسس مفتاحه مثلما يتحسس
أعضاءه ، و اطمأن وقال له
وهما يعبران سياجا من الشوك:
يا ابني تذكر هنا صلب الإنجليز
أباك على شوك صبارة ليلتين ،
ولم يعترف أبدا
....
لماذا تركت الحصان وحيدا؟
لكي يؤنس البيت يا ولدي
فالبيوت تموت إذا غاب سكانها [(1)] .

و مع أن الحدث الذي يذكره الشاعر خاص إلا أن عمومية التجربة وخصوصية التفاصيل هي التي تحيله إلى سيرة ذاتية ترتبط بالشاعر أكثر من سواه ، ومع أن القضية انتقلت من الآباء إلى الأبناء إلا أنه ما زال يصر على أن هذه السيرة العامة هي سيرته الخاصـة و أن سـيرته الخاصة هي سيرة عامة ، يقول :

-ثم ماذا ؟
-نعود إلى البيت
هل تعرف الدرب يا ابني ؟
-نعم يا أبي :
شرق خروبة الشارع العام
درب صغير يضيق بصبارة
في البداية ،ثم يسير إلى البئر

---
(1) درويش، الديوان ،ص603.

أوسع ، أوسع ثم يطل

على كرم عمي "جميل"

بائع التبغ و الحلويات

ثم يضيع على بيدر قبل

أن يستقيم ويجلس في البيت

في شكل ببغاء [1]

و من نماذج قصيدة السيرة الغيرية سيرة الخيام عند البياتي ، وسيرة الحلاج أدونيس وسواه ، وسيرة النفري ، وسير الملوك و الخلفاء و بعض الأنبياء ، كسيرة أنبياء الله :آدم و نوح و موسى ،عيسى و يوسف وغيرهم ، و من الخلفاء عمر و هارون الرشيد و علي بن أبي طالب و المعتصم وسيف الدولة ، وغيرهم ، و من القصائد التي تعبر عن مرحلة معينة من مراحل سيرة حياة الشاعر الخاصة قصيدة (جدارية) لمحمود درويش التي نظمها بعد أن أجرى عملية جراحية خطيرة ، ولعل هذا النمط من قصائد السيرة هو الأكثر ذيوعا بين الشعراء لمناسبته النمط الشعري أكثر من السيرة كاملة.

قصيدة الحكاية

ورد في معجم مصطلحات الأدب أن الحكاية " حدث تاريخي خاص يمكن أن يلقي سرده ضوءا على خفايا الأمور أو على نفسية البشر " [2] لكن ارتباطها بالتاريخ ليس ثابتا بمعنى أنها قد تخضع للزيادة أو النقصان أو التبديل على ألسنة الرواة الذين يتتابعون في التاريخ ، و هي تحمل مضمونا يمثل أحداثا متعاقبة " وتتشكل بطريقة خاصة يظهر خلالها الحكي بتسلسل خاص خاضع لحيل السرد المعروفة كالاستباق و التقديم و التأجيل و التأخير و التوقفات و الفواصل السردية و الاستهلال و الخاتمة و الاسترجاع أو تسريع السرد " [3] ، و الشاعر المعاصر التفت إلى الحكمة أو العبرة الغرض التعليمي الذي تحمله الحكاية عادة ،ووجد في ذلك أداة قادرة على التعبير عن تجربته الخاصة أو تصلح للتحريض أو التذكير والاعتبار مما كان ، وهذا هدف أساسي في السرد الحكائي و جانب من جوانب تميزه عن القصة أو الرواية ، إضافة إلى ارتباط

---

[1] المصدر السابق ، ص 606.

[2] وهبة ، المرجع السابق ، ص 17.

[3] الصكر ، المرجع السابق ، ص 247.

السرد الحكائي المطلق بالزمن الماضي، ولهذا كثر فيها أن ترد ضمن القوالب التالية : كان يا ما كان في قديم الزمان ، ويُحكى أن ، و أخبرنا ، وزعموا أنه كان ، ... الخ

و قد تبدو بعض أنواع الحكاية مناسبة للشاعر أكثر من غيرها لتوظيفها في القصيدة نظرا لارتباطها بما هو خيالي وغرائبي وعجائبي على نحو يعطي الشاعر مساحة واسعة جدا من التعبير دون أن يتقيد بالحقائق التاريخية والثوابت المنطقية .

و مما أسهم في توظيف الحكاية في القصيدة المعاصرة انفتاحها على الأجناس الأدبية النثرية وهو ما وجدناه في قصيدة السيرة أيضا ، ومن أبرز أنواع الحكاية التي وظفها الشاعر في قصيدته المعاصرة:"الحكاية الشعبية ، و التاريخية ، و الخرافية و الرمزية والحيوانية(الغرائبية)"[1] ، أما القصيدة الشعرية من حيث الحكاية الموظفة فيها فإن فائزة الحربي تقسمها إلى الأقسام الآتية [2]:

- **قصيدة الحكاية التاريخية** ،ويتضمن حكاية الأحداث التاريخية ، وحكاية الشخصيات التاريخية.
- **قصيدة الحكاية الأسطورية** ، واعتمدت فيها على الأساطير الواردة في قصيدة السياب "سربروس في بابل"
- **قصيدة الحكاية الخرافية** ، وتضمنت خرافة الحيوان كالذئب و الغراب، وخرافة المعتقد كالغول و العراف .
- **قصيدة حكاية السيرة الشعبية** ، وفيها مبحث عن حكاية البطولة وسيرة البطل ، ومبحث عن حكايات المتعة و المغامرة.
- **قصيدة حكاية الواقع المعاش** ،وفيها مبحث عن صناعة الرمز و النموذج البطولي ومبحث في صناعة الحدث الواقعي.

و مع أن لنا تحفظات على التقسيمة السابقة و النماذج الشعرية التي استشهدت بها الباحثة إلا أننا نجدها في المحصلة النهائية مقبولة بوصفها أنواعا شعرية لا أنواعا نثرية ، لأن الشاعر المعاصر لم يكن مهتما بالوقوف طويلا عند الحكاية و شخوصها الحيوانية أو البشرية أو تفاصيلها بقدر ما كان اهتمامه منصبا على الانتفاع بالإطار العام للحكاية و آلياتها و كذلك زمنها

---

[1] الصكر ، المرجع السابق، ص247.

[2] الحربي ، السرد الحكائي في الشعر العربي المعاصر ، المرجع السابق ،الملخص .

الماضي الذي يتكئ عليه الشاعر في الإيهام و لنفي المطابقة بين قصيدة الحكاية و الواقع الذي يسعى الشاعر للتعبير عن تجربة ترتبط به ، و للجمع بين أزمنة مختلفة و أمكنة متعددة.

و من نماذج قصيدة الحكاية نقف على قصيدة "عذاب الحلاج" لعبد الوهاب البياتي ، في المقطع الثالث منها المعنون ب"فسيفساء" ، ففي هذا المقطع يكاد المتلقي يخرج من الأجواء الشعرية التي يفترض أن تضعه فيها القصيدة و يتحول إلى أجواء الحكاية بتقاليدها و أسلوبها الشائع أسلوب كان يا مكان دون أن يظهر ذلك المقطع صلة حقيقية بينه وبين باقي مقاطع القصيدة ، يقول البياتي :

مهرج السلطان

كان و يا ما كان

في سالف الأزمان

يداعب الأوتار ، يمشي فوق حدّ السيف و الدخان

يرقص فوق الحبل ، يأكل الزجاج ، ينثني مغنيا سكران

يقلد السعدان

يركب فوق ظهره الأطفال في البستان

يُخرج للشمس، إذا مدت إليه يدها، اللسان

يكلم النجوم و الأموات

ينام في الساحات [(1)]

يبدو في النص المقتبس أن الحكاية و أسلوبها كانت تسيطر على الأداء الفني للشاعر فظهر تشكيل المقطع على النهج الذي يكون في الحكايات و كذلك بدا الاقتراب من اللغة المحكية، ولم يقف الأمر على حدود التشكيل بل طال المضمون من خلال توظيف الأجواء الحكائية العامة في القصيدة و نقصد بذلك هيمنة العجائبي و الغرائبي على كثير من مساحة النص ، وكذلك في الحديث عن بعض الخوارق التي يتصف بها المهرج كما في (يمشي فوق حد السيف وفوق حد الدخان يرقص فوق الحبل يأكل الزجاج) ، وهذه المقدمة الشكلية و المضمونية تكاد تكون صيغة عامة في كل الحكايات .

و لا يقف الأمر في النص السابق على ما سلف بيانه بل إنه يتطور على نحو حكائي تقليدي يظهر في قوله :

[(1)] البياتي ، الديوان ، ج2،سفر الفقر و الثورة، ص 13.

كان يحب ابنة السلطان

يحيا على ضفاف نهر صوتها

وصمتها

لكنها ماتت كما الفراشة البيضاء في الحقول

تموت في الأفول

فجنّ بعد موتها

ولاذ بالصمت و ما سبّح إلا باسمها [(1)]

و بهذا الجزء من النص تكتمل الحكاية و تظهر عناصرها جميعا ، إذ نقف على أجــواء حكائية أخرى تتمثل في :

(أجواء الملك / ابنة السلطان_دائما جميلة_/حب الفقير_المهرج_ لابنة السلطان / حــدث جسيم_موت الأميرة_/ نهاية حزينة أو سعيدة) .

و حتى هذا الحدّ لا يمكن للقارئ أن يشعر أن ما بين يديه هو قصيدة شعرية بــل حكايــة بامتياز ، و لعل الشاعر ذاته شعر بالأمر فحاول أن ينقذ شعرية النص التي قضت عليها البنيــة الحكائية فأضاف جزءا يقول فيه :

وذات يوم جاءني يسألني

عن الذي يموت في الطفولة

عن الذي يولد في الكهولة

رويت ما رأيت

رأيت ما رويت

كان و يا مكان [(2)]

و مع ذلك فقد ظلت الأجواء الحكائية تسيطر على النص من أوله حتى آخــره ، وليــست قصائد الحكاية كلها مصوغة على هذا النحو بل إن هناك من وظف الحكاية لخدمة الشعرية دون أن يسمح لجانب الحكي أو الشعر أن يطغى أحدهما على الآخر كما نجد عند خالد الكركي الذي يتكئ على مضمون الحكاية ليصوغ قصيدة "رجع الصهيل" فأثبت قبل القصيدة عتبة نصية توجز الحكاية الشعبية التي وظفها جاء فيها :" في التاريخ الوطني القريب غزو إبراهيم باشــا (1832)

---

(1) المصدر نفسه، ص 13.

(2) البياتي ، الديوان ، ج2،مصدر سابق، ص 14.

لبلاد الشام و حصاره لمدينة الكرك التي أجارت ثوار نابلس "قاسم الأحمد" ورفاقه ، وقد صمدت المدينة بأهلها وشيخها إبراهيم الضمور، أما السيدة الكركية علياء ، زوجة الشيخ، فقد وقفت إلى جانبه و هو يتسلم تهديد الغزاة بإحراق نجليه لديهم ، السيّد و علي ، أو تسليم المدينة والمستجيرين بأهلها ، وقد دحر الغزاة وظل علي و السيد شهيدين في تراب الكرك وسمائها وعلامة على روح الأم العظيمة التي صارت مدينة في الصبر و التضحية " [1] ، ونرى أن هذه العتبة كانت ضرورية لتحقيق التواصل بين النص والمتلقي بعد أن غابت كثير من عناصر الحكاية التقليدية ليحل مكانها الترميز و الإيحاء المرتبط بالمضمون الحكائي إلى جانب توظيف للتلفظات الاسمية التي شابت التعمية بعضها ، يقول:

سنردهم

خرج النداء من القلاع

ورددته حناجر ظمأى

سهل قد تعطر جعفري الدمْ

أو رمح تقلّب في جراحات الحروب

هذي قبور الراحلين

شيوخ هذا الحي

فانظر

تراهم يصعدون إلى مدينتهم

زرافات ، فيخضرّ المدى

قد أقسموا بالله علام الغيوبْ

إنا أجرنا قاسما

و الدم فوق كلامنا عهدٌ

بأن مؤاب سيدة وزنبقة

و أن الشمس عنها لا تغيب

القاتل الغازي يريد مدينتي

وابناي في كف الحِمامْ [2]

---

[1] الكركي ، خالد (2007). **رجع الصهيل** ، بيروت : المؤسسة العربية للدراسات و النشر، ص 7.

[2] الكركي ، المرجع السابق ، ص17 -18.

و الشاعر في القصيدة -على الرغم من أنه يروي حدثا ارتبط بتاريخ يعمد إلى تجنب الوقوع في المباشرة و التقريرية ويحاول أن يخفف من حدة الغنائية التي تمتد في كثير من مقاطع القصيدة من خلال السرد و تحريك الأحداث على نحو يولد صراعا دراميا نراه يبلغ ذروته في المقطع الذي يصل فيه رسول من الغزاة إلى شيخ المدينة يخيره بين الاستسلام وتسليم المدينة و الضيوف المستجيرين بأهلها أو قتل ابنيه الأسيرين ، يقول :

عليا

الصبح أورق

والمدينة لم تزل عطشى

و ما عادا

وقد عاد الرسول :

منذورة للموت هذي الأرض

و الفتيان للنيران

أو تخرج إلينا صاغرينا

و الضيف يخرج

لا نرى رمحا و لا سيفا و لا سرجا على تلك الخيول

وانظر إلى المرج المقابل عند ساعات الأصيل

سترى على الآفاق نارا

قد تصيب ، وقد تهولْ [1] .

و القصيدة دون إسقاطات معاصرة تبقى في حيز الحكاية ، و يعلو منها نبرة خطاب وعظي و غرض تعليمي وهو طابع هذا النوع من الحكايات بصورة عامة لكنها بكل المقايس تعبر عن رؤية شعرية ناضجة و قدرة فنية عالية على توظيف التقنيات الشعرية المعاصرة .

و قد أكثر الشعراء المعاصرون من توظيف الحكايات التاريخية و الشعبية و الأسطورية للتنبيه و الاعتبار من جهة و للنقد و السخرية من جهة أخرى ، و هذه الأخيرة ارتبطت كثيرا بالمفارقات التصويرية و الإسقاطات المعاصرة للوقائع و الأحداث التاريخية على الأوضاع المعاصرة كتوظيف الحروب و الوقائع التاريخية المشهودة وغيرها .

---

[1] الكركي ، المصدر السابق، ص24 -26.

قصيدة المونتاج

لم يقتصر انفتاح الشاعر المعاصر على الأجناس الأدبية وحدها بل إنه انفتح على فنون أخرى مختلفة كالفنون التشكيلية و الفنون السينمائية ، ومن هذه الأخيرة نتجت قصيدة المونتاج الشعري التي تعتمد على مبدأ عمل المونتاج السينمائي في بناء القصيدة ، بمعنى ربط اللقطات والمشاهد بعضها ببعض لتكون في النهاية عملا متكاملا وهو ما سنقف عليه بشيء من التفصيل في الفصل التالي عند الحديث عن تقنيات التوظيف الفني في القصيدة الطويلة .

و من القصائد التي اعتمدت في بنائها على تقنية المونتاج قصيدة "فلسطينية كانت "لسعدي يوسف ،و القصيدة تتكون مما يقارب تسعة مشاهد بلقطاتها المستقلة ، لكن الشاعر يربط هذه المشاهد ربطا إيحائيا يجعل منها عملا واحدا متكاملا ، يقول :

(تل الزعتر)

تحشرج طفلة في المخبأ الخيمة

و تأكل ثديها

وتقاسم الأمة

(تلفزيون)

يتحدث عن تل الزعتر

ويغني للفتيات الشبقات

وللغلمان بحانات النهر

(مجند)

لم يؤسر في حرب طبقية

أو حرب أخرى

لكن جزت ناصيته

(دولة)

قد سمعت آخر صوت في تل الزعتر

دخلت في مصرفها

دخلت... لكن لم تخرج حتى الآن

(المدينة)

يسقط تل الزعتر

في جرعات العرق الثلجي

وينهض تل الزعتر

في الشبق الباحث عن شقة عاهرة

في آخر الليل

(رقيم بابلي)

تحت الأسوار ولدنا

وعلى الأسوار نموت

لم نعرف في بابل

غير القتل لأجل القوت [1]

وتظهر براعة الشاعر في توظيف تقنية المونتاج من خلال القدرة على ربط مشاهد مختلفة لتكون مجتمعة صورة كاملة للتجربة التي أراد الشاعر أن يعبر عنها و هي في النص حول خبر تل الزعتر و ما صاحبه من تداعيات و ردود أفعال على المستويات كلها (أفراد ، مؤسسات ، دولة) دون أن يسمح للتفاصيل الزائدة أو الروابط المجهدة أن تقيّده .

إن أسلوب التوظيف الذي يعتمد عليه الشاعر هو الذي يحدد نوع القصيدة و شكلها ، فالقصيدة التي يستدعي شاعرها على -سبيل المثال - شخصية "كليب" و يختفي خلفها وينتفع بها للتعبير عن تجربته المعاصرة هي قصيدة قناع ، أما إذا استدعى الشاعر خبر حرب البسوس وكليب محور منها فإنها تكون قصيدة حكاية ، و إن اكتفي الشاعر بذكر كليب أو ذكر البسوس فإن هذا الاستدعاء يصبح رمزا في القصيدة ، و الرمز يختلف تماما عن القناع أو الحكاية ، وتفصيل المسألة و بيانها يختلف عن مطلب الدراسة .

[1] يوسف،سعدي (1988) **الأعمال الشعرية ،الساعة الأخيرة** ، ط3،ج1، بيروت ، دار العودة ، ص 45 -46.

الفصل الثالث

تقنيات البناء الفني في القصيدة الطويلة

استهلال

نحاول في هذا الفصل من الدراسة أن نعرض لأبرز تقنيات التوظيف الفني التي استعان بها الشعراء المعاصرون في بناء القصيدة الطويلة ، وتعدّ هذه التقنيات التوظيفية جزءا من تقنيات التوظيف في القصيدة المعاصرة بصورة عامة ، و لما كانت القصيدة الطويلة صور من صور القصيدة المعاصرة فإننا سنكتفي بالإشارة إلى أبرز التقنيات التوظيفية التي ارتبطت بالقصيدة الطويلة مؤكدين مرة أخرى أن بعضا من تلك التقنيات قد يصلح لتوظيفه على نحو ما أو قد تظهر ملامحه في القصيدة غير الطويلة ، إلا إننا نقف عليها لارتباطها الوثيق بالقصيدة الطويلة أكثر من سواها.

إن كثيرا من تقنيات التوظيف الفني التي استعان بها الشاعر المعاصر في قصائده الطويلة وغير الطويلة - منبثقة عن أنماط بناء القصيدة الطويلة ذاتها ، ونتيجة للتداخل الحاصل بين الأجناس الأدبية و انفتاح القصيدة المعاصرة على كثير منها ، و توظيف هذه التقنيات في القصيدة غير مشروط أو مقنن إلا بمقدار ما يتصل بالمقدرة الفنية للشاعر على التعامل معها على نحو ناجح ، فيمكن الجمع بين عدد منها وهو المتوقع في القصيدة الطويلة أو الاكتفاء بإحداها إن كانت تكفي لحمل أبعاد التجربة الشعرية بصورة تامة ، و من أبرز التقنيات التوظيفية التي تنظر الدراسة فيها : التقنيات الإيقاعية ، وتقنيات الحيل السردية والتقنيات الرؤيوية/الفكرية ، والتقنيات السينمائية ، وتقنيات التشكيل البصري و الطباعي وتقنيات التناص، وتقنيات القناع .

توظيف التقنيات الإيقاعية

إن البنية الإيقاعية للنص الشعري تتكون من شبكة علاقات مشتملة على مجموعة من العناصر أبرزها: التكرار و التوازي و التضاد و التشاكل الصوتي و البنية الصوتية المجردة وغيرها ، و هذه التقنيات الإيقاعية هي التي تنتج عن نمط البناء الغنائي أو المركب ، والدلالات التي تحملها عناصر الإيقاع الحديثة تختلف في القصيدة المعاصرة عنها في القصيدة التقليدية ، فالتدوير -على سبيل المثال- مصطلح إيقاعي يختلف مفهومه في القصيدة التقليدية القائمة على وحدة البحر عن مفهومه في القصيدة المعاصرة التي تقوم على وحدة التفعيلة ، وعليه فإن المفاهيم التي ترد في هذا السياق تحمل الدلالات المعاصرة لها .

و قد كان لأنماط البناء الفني في القصيدة الطويلة أثره في البنيـة الإيقاعيـة للقـصيدة فتقنيات السرد مثلا لها أثر في نظام الحركة و الزمن في البنية الإيقاعيـة "إذ تـسهم -تقنيـات السرد - في تسريع أو تبطيء الإيقاع بحسب العناصر المختلفة فـي القـصيدة ، فالاسـترجاع والوصف يؤدي إلى تبطيء الإيقاع ، و الحذف و التلخيص يؤدي إلى تسريع الإيقـاع ، وعنـد استخدام الشاعر المشهد الحواري إلى جانب السرد فإن ذلك يؤدي إلـى تنويـع الإيقـاع " [1] والتقنيات الإيقاعية موجودة في كل أشكال الشعر المعاصر ،بل لعلها في القـصيدة الغنائيـة أو القصيرة أكثر توظيفا من سواها، إلا أننا في هذا السياق نقف على أبرز هذه التقنيات توظيفا في القصيدة الطويلة بأنماط بنائها المختلفة ، مقتصرين على التكرار و التدوير لتقديرنا أن ارتباطهما بالقصيدة المعاصرة كان أبرز من سواه من التقنيات الإيقاعية .

التكرار

يعد التكرار من أهم التقنيات التي تظهر جلية في البنية الإيقاعية للقـصيدة المعاصـرة وتقنية التكرار ليست حكرا على القصيدة الطويلة إلا أن الشاعر المعاصر قد انتفع بها على نحو متكامل في القصيدة الطويلة أكثر من القصار و المقطعات مستفيدا من الوظائف الحيويـة التـي يؤديها التكرار في هذا النمط من القصائد .

و للتكرار بصورة عامة - أنماط عدة أبرزها : تكرار الحروف ،أو الكلمات المفـردة أو الأفعال أو تكرار التراكيب أو تكرار الأفكار، و تسميات التكرار عديدة وتقسيماته تختلف من دراسة إلى أخرى لكن أصلها ثابت وهذا يقود إلى الوقوف على الوظيفـة التـي يؤديهـا التكرار بصورة عامة في القصيدة المعاصرة والوظيفة التي تؤديها أنـواع التكـرار بـصورة خاصة، ويرى مصطفى السعدني أن الشاعر يلجأ إلى التكرار ليوظفـه فـي الـنص الـشعري المعاصر لدوافع نفسية ، وأخرى فنية ، أما الدوافع النفسية "فإنها ذات وظيفة مزدوجـة تجمـع الشاعر و المتلقي على سواء، فمن ناحية الشاعر يعني التكرار الإلحاح في العبارة على معنـى شعوري يبرز من بين عناصر الموقف الشعري أكثر من غيره وربما يرجع ذلك إلى تميزه عن سائر العناصر بالفاعلية و من ثم يأتي التكرار لتميزه بالأداء " [2] ، أما الدوافع الفنية فإنه يرى

---

[1] محمد،انتصار(2003) **تداخل الأجناس الأدبية في الشعر المعاصر**،رسالة ماجستير غير منشورة،جامعة دمشق،دمشق، سوريا ، ص 34.

[2] السعدني ،مصطفى (1987) **البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث** ، الإسكندرية، منشأة المعارف،ص172.

أنها تكمن في "تحقيق النغمية و الرمز لأسلوبه "[1] و يقصد ابتداع الشاعر لرموزه الخاصة جراء تكرارها في قصائده و ليس في قصيدة واحدة ، و يلتفت علي عشري زايد إلى مبدأ تعدد أشكال التكرار تبعا للوظيفة الإيحائية التي ينوطها الشاعر به ، و تتراوح مابين "التكرار البسيط الذي لا يتجاوز تكرار لفظة معينة أو عبارة معينة بدون تغيير "[2] - و هذا الشكل خارج مطلب الدراسة لأن هذا الشكل يختص بالقصيدة القصيرة ولا يمكن أن يسمى في القصيدة الطويلة تكرارا - وبين الشكل المعقد الذي فيه "تتجلى براعة الشاعر وعبقريته ،وقد يكتفي الشاعر في تركيب التكرار بالمزج بينه و بين الوسائل اللغوية الإيحائية الأخرى بحيث تندمج أداتان أو أكثر تتآزران على تقوية الإيحاء المطلوب "[3] و هذا النوع هو الذي تعنى به الدراسة هاهنا.

وعلى سبيل المثال يبرز تكرار الأفعال بشكل لافت في القصيدة الطويلة ذات البناء السردي بوصفه محركا أساسيا للحركة الداخلية للقصيدة التي بدورها تكوّن حدثا قد ينتج عنه صراع يقود إلى بناء درامي مركب ، أما إن لم يستطع الشاعر أن يحقق بهذا التكرار أثرا شعريا في القصيدة فإن هذا يقود إلى إعلاء غنائيتها على نحو لا يقدم إضافة حقيقية و يصبح التكرار عبئا يثقل القصيدة .

و من القصائد الطويلة التي ظهر فيها التكرار بأنواعه المختلفة - قصيدة "قصيدة بيروت" للشاعر محمود درويش ، فقد ظهر في النص تكرار الأفعال على نحو أدى وظيفة مهمة للحدث الدرامي و خدم الصراع الذي تجلى في كثير من مقاطع القصيدة يقول درويش :

-هل تعرف القتلى جميعا ؟

-و الذين سيولدون ...

سيولدون

تحت الشجر

وسيولدون

تحت المطر

وسيولدون

من الحجر

---

[1] السعدني ،المرجع السابق ،ص 173.

[2] زايد ، عن بناء القصيدة ، ص 61.

[3] المرجع نفسه ، ص62.

وسيولدون

من الشظايا

يولدون

من المرايا

يولدون

من الزوايا

وسيولدون

من الهزائم

يولدون

من الخواتم

يولدون

من البراعم

وسيولدون

من البداية

يولدون

من الحكاية

يولدون

بلا نهاية

و سيولدون ، ويكبرون ، ويُقتلون،

ويولدون ، ويولدون ، ويولدون [1]

في هذا المقطع من القصيدة يتكرر الفعل (يولدون) سبع عشرة مرة و هذا التكرار ليس عبثيا بل لغاية واعية تتمثل في التأكيد على الاستمرار و الديمومة و يعالج حدثا في الصراع الذي يظهر في القصيدة ، فموت المجاهدين و المدافعين عن أرضهم لن يكون نهاية للصراع فهم سيعودون و لن يمنعهم شيء من المقاومة ، و تأكيد الولادة تعزيز للصراع الذي لن ينتهي من وجهة نظر الشاعر إلا بالقضاء على الأعداء، وقد أسهم الجو الغنائي المتسارع في المقطع بخلق شعور بالتوتر و إحساس بحدة الصراع .

---

[1] درويش،الديوان،ص 436.

أما تكرار التركيب فإنه في القصيدة الطويلة "يؤسس لدوام حالة من الـزمن مـع تأكيـد نوعية هذه الحالة "[1] إذ قد يتحول تكرار التركيب إلى "لازمة" تسهم في بناء مقاطع القـصيدة وتوحي بتحول الحركة و الحوار و تضبط النص أو تشكل حركته السكونية و " تدعم القـصيدة ببعد غنائي ، وتسهم اللازمة - في تمكين الحركات من الوصول إلى مراحل الانفراج ، وتبرز الزمن الملحمي الذي تحاول القصيدة أن ترقى إلى ذراه "[2] وهذا التكرار لا يقل أهميـة فـي وظيفته عن تكرار الأفعال أو غيرها ، بل إن اللازمة قد تشكل نصا موازيـا للـنص الأصـلي وفكرة أساسية يقوم عليها .

ومن النماذج الشعرية التي ظهر فيها توظيـف التكـرار التركيبـي قـصيدة " الظـل والصليب" للشاعر صلاح عبد الصبور ،و هذا التكرار و إن أسهم في رفع النبرة الغنائية فـي القصيدة إلا أنه أدى وظيفة فنية مهمة للشاعر تمثلت في التعبير عن الصراع الـداخلي الـذي يعيشه الشاعر من خلا تأكيد الرؤية التي يلح عليها في القصيدة، يقول :

"أنا رجعت من بحار الفكر دون فِكر

قابلني الفكر لكني رجعت دون فكر

أنا رجعت من بحار الموت دون موت

حين أتاني الموت ،لم يجد لدي ما يميته،

وعدت دون موت

أنا الذي أحيا بلا أبعادْ

أنا الذي أحيا بلا آمادْ

أنا الذي أحيا بلا أمجادْ

أنا الذي أحيا بلا ظل ... بلا صليبْ

الظل لص يسرق السعادة

و من يعش بظله يمشي إلى الصليب في نهاية

الطريق [3]

---

[1] انتصار محمد ، المرجع السابق ، 344.

[2] اليوسفي ، المرجع السابق ، ص 100.

[3] عبد الصبور ، صلاح (1972) . **ديوان صلاح عبد الصبور** أقول لكم ، بيروت ، دار العودة ، ص 149.

لقد أسهم التكرار السابق للتراكيب الواردة في النص إلى تبطيء الإيقاع ، و أسهم في الكشف عن حقيقة الصراع الداخلي الذي يعيشه الشاعر ، و هذا التكرار التركيبي لا يستمر على النسق ذاته في القصيدة كلها بل يتغير من مقطع إلى آخر ليؤدي في النهاية وظيفة متكاملة يتحقق عبرها تنامي الأحداث على قلتها - و تطور الحركات التي تخلق الصراع الذي يحمله النص ، فيقول الشاعر في مقطع آخر :

تنبت فيّ الصحراء لو سكبت دمعتين

تصلبني يا شجر الصفصاف لو فكرتْ

تصلبني يا شجر الصفصاف لو ذكرتْ

تصلبني يا شجر لو حملت ظلي فوق

كتفي ، وانطلقتُ

و انكسرتُ

و انتصرتُ

إنسان هذا العصر سيد الحياة

لأنه يعيشها سأمْ..

يزني بها سأمْ..

يموتها سأم.. [1]

ففي كل مقطع لازمة أو أكثر ، وكل لازمة تتحول إلى فكرة ، وينتهي مجموع هذه الأفكار إلى تشكيل الرؤية المتكاملة للشاعر.

أما في قصيدة "لا تصالح" لأمل دنقل فإن التركيب (لا تصالح) يتحول إلى "لازمة" أساسية تشكل بذاتها نصا موازيا لكل مقطع يلي اللازمة من مقاطع القصيدة العشر، فكما ذكرنا سابقا يظهر صوتان متداخلان متكاملان "كلاهما يردد لا تصالح، صوت كليب على لسان الراوي في السيرة الشعبية، وصوت الشاعر المتمرد على الصلح " [2] ، يقول أمل دنقل :

لا تصالح

و لو منحوك الذهب

---

[1] المرجع نفسه ، ص 150.

[2] الكركي، توظيف التراث، ص90.

أترى حين أفقأ عينيك

ثم أثبّت جوهرتين مكانهما

هل ترى ؟

هي أشياء لا تشترى ...

لا تصالح على الدم ... حتى بدم

لا تصالح ولو قيل رأس برأس

أكلّ الرؤوس سواء ؟

أقلب الغريب كقلب أخيك ؟؟

أعيناه عينا أخيك [1]

و هذا التكرار للازمة استطاع من خلاله الشاعر "أن يتصرف ببراعة في هذه العناصر المكررة حيث شكل منها في كل مرة شيئا جديدا مختلفا ، وبهذا حقق لونا من التنوع من خلال الوحدة،و إن كانت التشكيلات كلها كما رأينا تدور حول محور شعوري واحد مما يحقق من جديد نوعا من الوحدة من خلال التنوع أو بعبارة أخرى يرد التنوع إلى لون من الوحدة"[2] فنجح في تأكيد الفكرة الواحدة من خلال تكرارها بطرق مختلفة ضمن رابط مشترك هو "لا تصالح".

التدوير

يعد التدوير من التقنيات الإيقاعية التي ارتبط ظهورها بالقصيدة المعاصرة على الرغم من كونه مصطلحا عروضيا تراثيا إلا أن دلالته في الشعر المعاصر تختلف عن تلك المتعارف عليها تقليديا كما ذكرنا، وهذه التقنية الفنية "بواقعها الراهن هي منجز حديث تمخض عن التطور الهائل الذي حصل في بنية القصيدة الحديثة، على وفق ضرورات وشروط فنية خاصة بها" [3] والتدوير في النقد الحديث هو "امتداد البيت وطوله بشكل لم يكن معروفا في الشعر العمودي ولم يكن مألوفا في الشعر الجديد في مراحله الأولى ، فقد يمتد التدوير حتى يشمل

---

(1) دنقل، الأعمال الكاملة، ص 472.

(2) زايد ، المرجع السابق ، ص 65.

(3) عبيد ،محمد صابر (2001) **القصيدة العربية الحديثة :بين البنية الدلالية و البنية الإيقاعية** ، دمشق ،منشورات اتحاد الكتاب العرب ، ص 171.

القصيدة كلها أو يشمل أجزاء كبيرة منها بحيث تصبح القصيدة أو يصبح المقطع المدور فيها بيتا واحدا " [1] .

ونؤكد في تقنية التدوير ما أكدناه في تقنية التكرار من أن التدوير ليس مقصورا على القصيدة الطويلة ، إلا أنه يتحقق على نحو أبرز فيها ، فالقصيدة القصيرة تقوم في الأساس على مبدأ الاختزال و التكثيف و هذا ملمح يتنافى إلى حد كبير و فكرة التدوير فالقصيدة المدورة تبدو كأنها لا تريد أن تنتهي كما عبرت نازك الملائكة [2] التي تعد من أوائل النقاد الذين أشاروا إلى هذه السمة الشعرية في القصيدة المعاصرة .

و التدوير في القصيدة المعاصرة " لا يطلق إلا على القصيدة التي تطول أبياتها بشكل غير مألوف حتى يصبح البيت و كأنه مجموعة من الأبيات المتصل بعضها ببعض ، بل إن بعض القصائد الحرة في المرحلة الأخيرة قد أصبحت بيتا متصلا لا ينتهي عروضيا - إلا مع نهاية القصيدة و لا يشتمل على أية وقفات عروضية يقف عندها القارئ ليلتقط أنفاسه " [3] وهذه التقنية "استجابة لطبيعة التجربة الشعرية وضروراتها الفنية وليست خارج ذلك، إذ إن آلية التدوير يجب أن تنبثق عضوياً أو عفوياً من صميم النص ومن باطن التجربة، وتنطوي على تنوع في الأصوات، وعلى قدرات درامية وتعقيد في الزمن الشعري وفي التجربة[4] ، ويعمل التدوير في إحدى أبرز مهماته الشكلية في القصيدة الحرة – فضلاً عن مسه لفضائها الزمني - على تكريس السطر الشعري بوصفه بديلاً مهيمناً للبيت الشعري التقليدي، ومن ثم اقتراح جملة شعرية كبرى تنتظم النص بدل الجملة المتفرقة داخله " [5] . ومع ذلك فإن ملامح التدوير البسيطة قد ظهرت في القصائد القصيرة و مثال ذلك ما نجده في قصيدة "البصرة" للبياتي التي تتكون من ثلاثة مقاطع قصار إلا أن التدوير وقع فيها المقاطع -كلها ، يقول البياتي:

كانت، كعادة، أهلها البسطاء

تجترح البطولة والفداء

---

[1] يونس، علي(1985) **النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الحديث**،القاهرة،الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ص65

[2] الملائكة ، المرجع السابق ، ص 112و184.

[3] زايد ، المرجع السابق ، ص 193.

[4] العوفي،نجيب(1983) **جدل القراءة:ملاحظات في الإبداع المغربي المعاصر**،الدار البيضاء،دار النشر المغربية،ص40.

[5] الصكر ، حاتم (1989) **ما لا تؤديه الصفة** ، بغداد ، دار الحرية للطباعة و النشر،ص 19 -20.

تستقطر التاريخ معجزة

وشارات انتصار

وبوجهها العربي

في كل العصور

-مدينة الشعراء والعلماء -

قاومت الغزاة

وبأكرم الشجر النخيل

وشطها

كانت إلى الشهداء في معراجهم

زاد المعاد:

الشعر سر شبابها

وبطولة البشر /البناة

-2-

خصلات شعرك في مرايا البحر:

نافذة وعصفور يطير

ووردتان

وأنا المسافر في الزمان وفي المكان

وفي منافي الأبجدية والعروض

لغتي بضوئك أورقت

صارت قناديل المحبة

أزهرت

صارت منازل للقلوب

صار الزمان حديقة

والبحر مرآة الحديقة والزمان

-3-

كانت بلادي ترتدي ثوب الربيع

أوقفت راحلتي

وقلت: بكم تبيع

سلطانتي

هذا الضياء الأزرق الوردي

هذا الثوب

هذا الياسمين

قالت: "بكل قصائد الشعراء"

ضاحكة

"ولكن، لن أبيع "[1]

و القصيدة تقوم على تفعيلة الكامل(متفاعلن) وزحافاتها و بتقطيع المقطع الأول عروضيا نجد أن الأسطر الشعرية جميعها اشتركت في التدوير ، ويتراجع التدوير في المقطع الثاني ، ويكاد يختفي في المقطع الثالث ، وهذا يرتبط بنوع الجملة الشعرية و المعنى الذي تحمله و لا قانون ضابطا لهذا الأمر.

و التدوير ارتبط بالقصيدة المعاصرة التي مالت إلى الطول أكثر من سواها و لذلك فإن كثيرا من" القصائد الحديثة التي تقوم في تشكيل بنيتها العامة على تقنية سردية، غالباً ما تستغني في جزء كبير منها عن التقفية وذلك لأنها لا تعتمد على إشاعة حس غنائي يقتضي مولدات إيقاعية عالية التردد "[2] ، وللقصيدة الطويلة بمختلف أنماطها البنائية تجارب متباينة مع التدوير الذي "ارتبط لدى أكثر من شاعر متمرس أو كبير باتجاه فني معين، وبأسلوب تعبيري معين أيضاً، أي أنه ظاهرة انبثقت عن ضرورات موضوعية فنية، توشك هذه العلاقة بين ظاهرة التدوير والأداء القصصي أن تكون حقيقة لا يمكن التغافل عنها أبداً –في حدود الزمن والنتاج الشعري الحالي- كما أن لأسلوب السرد الذي يتصف بالتتابع والاسترسال دوراً آخر يسهم في

---

(1) البياتي ، الأعمال الشعرية ، ج2 ، بستان عائشة ، ص506 -509.

(2) عبيد ، المرجع السابق ، ص 164.

خلق أداء موسيقي له صفة التتابع المستمر، وواضح أن التدوير هو الظاهرة الموسيقية التي تتصف بمثل هذه الصفات وتحمل –بتكوينها المتكرر - متطلبات التلاحق الإيقاعي الذي ينسجم مع الأحداث المتلاحقة [1] وبهذا انتقلت تقنية التدوير من شكلها البسيط المحدود الشكل والهدف، إلى بنية تنطوي على قدر كبير من التعقيد والأهمية، سواء على صعيد الشكل أم الهدف، وتنوعت أنماطه وتعددت بما يناسب تعدد التجارب الشعرية المعاصرة وتنوع تعقيدها [2] ، كما تعددت أنواع التدوير التي وظفها الشاعر المعاصر في قصيدته و ذكر النقاد منها :التدوير الجملي ويختص بالجملة الشعرية ويكثر في القصيدة القصيرة ، و التدوير المقطعي ، ويظهر في مقاطع القصيدة الطويلة ، والتدوير الكلي الذي تصبح فيه القصيدة بيتا واحد [3] .

ومن نماذج التدوير المقطعي نقف على قصيدة "الفرح المستحيل "للشاعر حميد سعيد ، فالقصيدة التي تتكون من عدة مقاطع يظهر التدوير فيها على نحو غير ثابت أو نسق محدد في المقاطع ، ولا نظن أن هناك ما يحكم موقع التدوير في الجملة الشعرية سوى الجملة الشعرية ذاتها و رؤية الشاعر الخاصة لحدود التدوير الحاصلة بها ، يقول :

يضحك القمر المتكبر لامرأة تستطيع اقتراف المعاصي

ويضحك في سره للخريف..

تلك عابرة بالسويقة..

نادته

عبد اللطيف

-2-

صنع امرأة من تراب الفرات

وحاول أن يصطفيها،

وأن يوقظ الوجد فيها..

---

[1] اطميش ، المرجع السابق ، ص 330 -331.

[2] عبيد ، المرجع السابق ، 174.

[3] للمزيد عن هذه الأنواع :عبيد ، المرجع السابق ، ص 184.و ما بعدها .

لقد أيقظ الوجد فيها..

-3-

فعل الوجد شيئاً وقد يفعل الوجد معجزة

أو كنا نعلم أنفسنا الفرح المتداول..

إذ نقتفي أثر امرأة. ونحاورها خلسة

أيها الفرح المستحيل..

لك أطفالنا والبلاد البعيدة

إن قرانا التي رافقتنا إلى السجن يوماً

تشاركنا الآن أفراحنا

وتشاركنا السهر العائلي [1]

و من نماذج القصائد الطويلة ذات التدوير الكامل قصيدة "التحول" لحسب الشيخ جعفر وكذلك قصيدة "الإقامة في الأرض " ، وهذه القصيدة من أولها حتى آخرها بيت واحد متصل لا وقفة فيه إلا مع نهاية القصيدة ، يقول :

بمقبرة خلف برلين يرقد طفل من النخل ، قيل

استراح ابن جودة ، هل يذكر السرو ، منحنيا،

فوق خير ابن جودة طفلين في النخل يحتطبان؟

اهدئي عند جرفك أيتها الموجة ، الصبية

الشاحبون المهازيل في الريح و البرق ينتظرون

التي وجهها فضة ، في مقاه مقاعدها خشب

أو حصير ،قرأنا الجرائد و النسوة السافرات،

اهدئي عند جرفك أيتها الموجة ، الصبية

الشاحبون المهازيل في الفندق الرطب .... [2]

---

[1] سعيد ، حميد (1984) ، **الديوان** ، ط1 ، بغداد ، مطبعة الأديب البغدادية ،ص 468 -469.

[2] جعفر ،حسب الشيخ (1985) **الأعمال الشعرية الكاملة** ، زيارة السيدة السومرية ، بغداد ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام العراقية ، ص 263 -264.

و من القصائد الطويلة المدورة تدويرا كاملا قصيدة "سعادة عولس" لسامي مهدي التي امتدت بفعل التقنيات السردية و البنية الحكائية التي انتظمتها لتكون وحدة شعرية طويلة لا وقفات فيها ، إلا من بعض القوافي الداخلية غير المنتظمة ، يقول الشاعر :

يصحو صباحا مثقلا بدخان أمس مرٍ ، سعل سعلتين ، وينفض

التعب القديم ، ويدعك العينين ، يمسح ما تجمع من كلال فيهما ، ويرى

إلى الأشجار ، و الضوء المذّهب في ذراها :خضرة برّاقة تزهو ، و أوراد

ملونة وسيدة تُعدّ الشاي ، خفقة ثوبها الهفهاف تفصح عن حدائقها ،

وضحكتها تشي ببهيج ليلتها التي أجراسٌ إلهي إذا ضحكت ، وتجمع

حولها الأبناء ، تحرص أن يتم فطوره " هذا الصغير" ...... " [1] .

ونرى أن مثل هذا النص أقرب ما يكون للحكاية الشعرية منه للنص الشعري المتكامل لكنه يمثل القصيدة التامة التدوير.

و يبقى أمر أخر يتصل بالتدوير تنبه له بعض النقاد يتمثل في التحذير من الإفراط في استخدام التدوير ، أو الإخفاق في التوظيف الواعي له ،فهو من هذه الزاوية "يرهق القارئ الذي يركن في العادة إلى وجود وقفات موسيقية في نهاية الأبيات يلتقط عندها أنفاسه ،و يضعف الإيقاع العام للقصيدة لأنه يقضي على بعض عناصر هذا الإيقاع المتمثلة في الوقفات الموسيقية عند نهاية كل بيت و القوافي المرتبطة بهذه الوقفات ،فمعظم القصائد المدورة مفتقرة إلى عنصر القافية لأنها تتألف من بيت واحد و القافية تتطلب تعدد الأبيات " [2] ، لكن التجربة المتكاملة لا خوف عليها من هذا المزلق و هذا ما نراه يتحقق في قصائد عديدة لمحمود درويش و أدونيس ، وحسب الشيخ جعفر ، وغيرهم.

---

[1] مهدي، سامي (1987) **سعادة عولس،** ط1، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ص 35.

[2] زايد ، المرجع السابق ،ص194.

تقنيات الحيل السردية

احتل السرد و تقنياته موضعا متقدما في الدراسات النقدية الحديثة نظرا للتطور الكبير الذي طرأ على بنية الرواية و الفنون السردية المعاصرة الأخرى ، و هذا الاهتمام النقدي نجده لدى النقاد العرب و الغربيين على حدّ سواء ، وقد أغرت جماليات السرد التي وقفت عليها الدراسات النقدية في النثر الحديث و انفتاح الأجناس الأدبية وتداخلها الشاعر المعاصر على التجريب وتوظيف التقنيات السردية في القصيدة المعاصرة ، و كانت النتيجة تحولا حادا من قِبل الشاعر المعاصر نحو توظيف السرد في القصيدة المعاصرة ، وعزوفا شبه مطلق عن أنماط البناء التقليدية و ظهر نمط البناء السردي في القصيدة المعاصرة الذي تحدثنا عنه في الفصل السابق من هذه الدراسة و وجدنا كذلك مصطلحا جديدا هو القصيدة السردية .

أما القصيدة الطويلة بالأطر التي تحدثنا عنها سابقا - فقد كانت النموذج الأمثل لاحتضان التقنيات السردية التي أصبحت منزعا للقصيدة المعاصرة ، و لما كانت هذه التقنيات السردية تحتاج إلى مساحة واسعة للتعبير في النثر أصلا -كالرواية فإنها كانت تتطلب أيضا من الشاعر أن يطيل القصيدة ليتمكن من توظيفها على النحو الأمثل.

و تقنيات السرد التي وظفها الشاعر في القصيدة المعاصرة لا تختلف عن تقنيات السرد التي ظهرت في الرواية و الفنون النثرية الأخرى ، لكن التعامل معها كان يقوم على مراعاة الجنس الذي توجد فيه الشعر - للمحافظة على سمات النص الشعري ، وسمات العمل النثري دون أن يهيمن جنس أدبي على الأخر ، ومن أبرز **عناصر** البناء الروائي التي وظفها الشاعر المعاصر في قصيدته : الحدث ، و الشخصيات ، و الزمان ، و المكان، و السرد ، والحوار، واللغة ، وغيرها على ما بينها من تداخل و ترابط .

و كان السرد من أبرز العناصر التي اتكأت عليها القصيدة المعاصرة من خلال توظيفها أبرز **الأساليب** السردية الشائعة في فن الرواية [(1)] و منها :

- الضمائر، ومن أبرز أنواعها: ضمير الغائب (الراوي العليم) ، ضمير المتكلم(الراوي هو الشخصية ذاتها)، ضمير المخاطب ، الضمائر المتعددة.

---

(1) لمزيد من التفصيل : ينظر المراجع التي تم الإحالة إليها سابقا في هوامش الفصل الثاني من هذه الدراسة.

- اليوميات و المذكرات ، و تبرز قيمتها من خلال ما تكشف من أسرار الشخصية، لكنها تختلف في القصيدة عنها في الرواية.
- الرسائل ، و هي من الأساليب القليلة في الرواية و شبه الغائبة في القصيدة المعاصرة.
- التذكّر ،ويتم في القصيدة الشعرية عبر مثير ذهنـــي (موقــف،أو كلمـــة ،أو جملـــة، أو شخصية ، ..إلخ)
- الاسترجاع/الارتداد ، و يتقاطع مع التذكر في تجميد الحركة و يقابله الاستباق.
- الحلم ، وعزز هذا الأسلوب المنهج الفرويدي ، ويشمل أحلام النوم و أحـــلام اليقظـــة وتساعد هذه التقنية على الغوص في أعماق الشخصية و الكشف عن مكنوناتها.
- التداعي ، يرسم ما يتداعى إلى ذهن الشخصية من أفكار وصور و خواطر و هـــواجس مفتقدة للمنطق و الترابط و تصاغ كما ترد إلى الذهن دون تسلسل أو ترتيـــب، وهـــذه التقنية تتناسب كثيرا والقصيدة المعاصرة .
- التلخيص ، و يسهم في التخلص من التفاصيل و يساعد على اختصار الزمن و الصور غير الضرورية .
- الحذف ، لإسقاط الزمن و دون الخوض في الأحداث التي احتواها.
- الوصف ، و فيه يتوقف السرد و تبرز التفاصيل و الجزئيات .

و قد ذهب الشاعر المعاصر إلى توظيف تلك الأساليب السردية السابقة مع عناصر أخرى من عناصر السرد التي أشرنا إليها (كاللغة و الحوار، و الحدث ، وغيرها) ، و هي عناصـــر متشعبة تحتاج إلى توضيح وتفصيل يختلف بيانه عن غرض الدراسة ، و نطمئن إلـــى ســـهولة وصول الدارس إلى المعلومة التي يحتاجها عنها بعد أن كثرت المصادر و المراجع التي بحثـــت فيها .

ونرى مرة أخرى أنه ينبغي التذكير بأن توظيف العناصر السردية أو بعـــض الأســـاليب السردية لم يكن أمرا يخص القصيدة الطويلة إذ يمكن أن نقف على بعـــض نمـــاذج القـــصيدة القصيرة التي تحتوي على ملامح سردية ، إلا أن توظيف التقنيات السردية على النحو المتكامل يحتاج كما ذكرنا إلى مساحة كافية توفرها بنية القصيدة الطويلة ، و نحاول فـــي مـــا يـــأتي أن نعرض عرضا موجزا لبعض العناصر والأساليب السردية التي ظهرت في القصيدة المعاصـــرة مع الإشارة إلى أن الجزء الأعظم من القصائد المعاصرة قد احتوى على شـــيء مـــن التقنيـــات

السردية ، أما التقنيات التي نعرض لها فهي تلك التي بدا لنا من استقرائنا الناقص للنماذج الشعرية التي مسحتها الدراسة أنها الأكثر توظيفا من قبل شعرائنا المعاصرين ، و سنكتفي في هذا السياق ببيان تلك التقنيات في القصائد المعاصرة دون الخوض المفصل في مدى توفيق الشعراء في توظيفهم لها ، إلا ما كان على صورة إشارة يتطلبها العرض ، ذلك أن الأمر سينتهي بنا إلى نتيجتين: أولاهما: تكشف عن نجاح الشاعر بالتعامل مع توظيف التقنيات السردية، و ثانيتهما: تظهر فشله في التعامل مع هذه التقنيات أو مع بعضها.

اللغة السردية

وتشتمل اللغة السردية غالبا على جلّ عناصر السرد و أساليبه ، و أبرزها: أفعال السرد، وضمائره المتعددة و يسميها عبد الملك مرتاض "لغة النسيج السردي" [1] وتسهم هذه اللغة في التخفيف من هيمنة الحوار الذي قد يتحول بالنص إلى عمل مسرحي إن غابت عنه اللغة السردية، وتتجسد وظيفة هذا الشكل اللغوي في "تقديم الشخصيات و وصف المناظر ، والأحياز، والأهواء ، و العواطف ،..، فهو شكل مركزي ولا يمكن الاستغناء عنه في أي عمل روائي [2]، و من الأمثلة الشعرية التي تظهر فيها اللغة السردية بمقوماتها المتعددة نقف على نموذج للشاعر محمد عفيفي مطر في قصيدته الطويلة "من أغاني الحواكير" يقول في مقطعها الثالث:

مرّ في الليل غريب يسأل الرّفدَ

فعضته الكلابْ

طرق الأبواب .. لم يفتح له في الليل بابْ

سمع الناس بجوف الدور كالأرض الخرابْ

يتباكون ، يصلون ، يشقون الثياب

خوفَ أن تنقض أسوار المدينة

خوفَ أن يكشفَ نور الصبح أسرار العفونة

و تمطى الحارس الأعمى، ونادى : من هناك ؟

-شاعر يمرق عبر الليلِ

---

[1] مرتاض،عبد الملك (1998).**في نظرية الرواية:بحث في تقنيات السرد**،الكويت، عالم المعرفة ،رقم240 ، ص 114.

[2] المرجع نفسه ، ص 116.

-ماذا قد رماك ؟

حكمة أرغب في نشر لواها

-من يدي خذها .. أيا صوت الجريمة.

مات في الليل غريب يسأل الرفد و لم يفتح

له في الليل باب [1]

يتجلى السرد في هذا المقطع من خلال البداية التي يتحدث فيها الراوي من الخارج عبر مجموعة من الأفعال المسندة إلى ضمير الغائب ، التي يظهر من خلالها الحدث الذي يتنامى ببطء :(مرّ - يسأل - فعضته الكلاب) / (طرق الأبواب -لم يفتح له) ثم سمع الناس (يتباكون ، يصلون ، يشقون الثياب) ثم يظهر تحول على مسار الأحداث عندما يتنبه لهذا الشاعر القادم ليلا إلى المدينة حارسها الليلي ، و تتجلى المفارقة حين يصفه (بالأعمى) ، ثم يختفي الراوي العليم ويظهر حوار يخفف من رتابة السرد هذا الحوار يحتوي على حدث يحوي صراعا باهتا ينتهي بقتل الحارس الأعمى الشاعر ، ورمزية الحدث التي تنتظم المقطع واضحة إلى حد أصبحت الرؤية التي يحملها تقليدية ومكررة.

الحوار

ظهر الحوار في القصيدة المعاصرة على نحو لافت مشكلا صورة أساسية من صور اللغة السردية التي شاعت في القصيدة المعاصرة ، و انتفع الشاعر المعاصر بأنواع الحوار المختلفة التي ظهرت في فنون السرد النثري ، الخارجي (الديالوج) والداخلي (المونولوج) وتعددت الشخصيات المتحاورة وهذا كله أدى بالقصيدة إلى الطول ، وتفاوتت قدرة الشعراء على توظيف الحوار في القصائد بين تجارب ناجحة و أخرى فاشلة باختلاف قدرة الشاعر ورؤيته ، ونماذج هذه التقنية كثيرة جدا نذكر منها إضافة إلى ما سبق نموذج من قصيدة "مقتل السلطان تاج الدين[2] " للشاعر محمد الفيتوري ، يقول في المقطع الثاني منها :

كان السلطان يقود طلائعنا

نحو الكفار

وكان هناك بحر الدين

---

[1] مطر ،محمد عفيفي(1998) **الأعمال الشعرية** من مجمرة البدايات، ط1، القاهرة ، دار الشروق ، ص 52 -53.

[2]بطل شعبي قاد نضال قبائل المساليت المشهورة في غرب السودان ضد القوات الفرنسية الغازية وسقط شهيدا في معركة النصر عام 1910.

و أشار إلينا تاج الدين

وأطل بعينيه كالحالم..

في قلب السهل المتد

ثم تنهد :

-" الحرب الملعونة

يا ويل الحرب الملعونة

أكلت حتى الشوك المسودّ

لم تبق جدارا لم ينهدّ "

و مضى السلطان يقول لنا

ولبحر الدين :

- هذا زمن الشدة يا إخواني

هذا زمن الأحزان

سيموت كثير منا

وستشهد هذي الوديان

حزنا لم تشهده من قبل ولا من بعد [(1)] .

وهذا الشكل من الحوار يعدّ الأبسط من نوعه ، لسيطرة الراوي من الخارج على عناصر السرد في قصيدة الحكاية لكننا نجد حوارا أكثر عمقا في قصيدة محمود درويش "تلك صورتها وهذا انتحار العاشق" إذ إننا نقف على تعدد للأصوات،و حوار داخلي (مونولوج) و إن كان حوارا قصيرا،وهذه الأصوات تعطي زخما إيحائيا كبيرا للنص و للرؤية التي يحملها يقول درويش :

بيني و بينك صورتان

وأضيف كي تنسي وكي تتذكري :

-وبيني وبين اسمي بلاد

حاور السجان صوتي

قال صوتي : طائرات طائرات

سجان ! يا سجان

لي وجه يحاول أن يراني

[(1)] الفيتوري،محمد(1981) **ديوان الفيتوري** اذكريني يا أفريقيا، ج1، ط4، بيروت،منشورات الفيتوري،ص224 -225.

سجان يا سجان

لي وجه أحاول أن أراه

......

كثر الحياديون وكثر الرماديون

قال البرتقال : أنا حيادي ورمادي

قال الجرح : ما أصل العقيدة ؟

قلت : أن تبقى و امشي فيك كي ألغيك

كي أشفيك مني

والسجن يتسع ، والبحار تضيق [1]

و نرى أن الحوار الذي يكون قريبا من هذا النمط التوظيفي هو الأقرب إلى روح القصيدة المعاصرة ذلك أن كثرة الحوار وطوله لا تصنع نصا متماسكا بل تقترب بالنص من المسرحية الشعرية .

الاسترجاع /الارتداد

و هو من التقنيات السردية التي ظهرت إلى جانب أساليب أخرى في القصيدة المعاصرة ، وهو يعني قطع التسلسل الزمني للأحداث و العودة من اللحظة الحاضرة إلى بعض الأحداث الماضية ، ونرى أنه يصلح في قصيدة الحكاية أكثر من سواها ، و من النماذج الشعرية التي وظفت هذا النمط قصيدة "شنق زهران" للشاعر صلاح عبد الصبور إذ نجده يبدأ القصيدة بالوقوف على نهاية الحكاية مقتل زهران في حادثة دنشواي ثم يعود إلى بداية الحكاية ، يقول في مطلع القصيدة :

... وثوى في جبهة الأرض الضياء

ومشى الحزن إلى الأكواخ، تنين له ألف ذراع

كل دهليز ذراع

من أذان الظهر حتى الليل ... يا لله

في نصف نهار

كل هذي المحن الصماء في نصف نهار

مذ تدلى رأس زهران الوديع [2]

---

[1] درويش ، الأعمال الكاملة ، ج2،ص 280.

[2] عبد الصبور ، **ديوان صلاح عبد الصبور** -الناس في بلادي ، ص 18 -19.

وبعد هذه البداية التي يقدم لنا فيها النهاية الفاجعة للشاب زهران   يرتد الشاعر إلى حكاية هذا الشاب منذ بدايتها ، فيقول :

كان زهران غلاما
أمه سمراء و الأب مولّد
وبعينيه وسامة
و على الصدغ حمامة
وعلى الزند أبو زيد سلامة
ممسكا سيفا وتحت الوشم نبشٌ كالكتابة
اسم القرية
"دنشواي" [1]

ثم يستمر الشاعر في سرد حكاية زهران إلى أن يصل إلى ذروة الأحداث التي قادت في النهاية إلى مصرع زهران ، يقول:

كان يا ما كان أن زفت لزهران جميلة
كان يا مكان أن أنجب زهران غلاما و غلاما
كان يا ما كان أن مرت لياليه الطويلة
ساقها سوداء من طين الحياة
فرعها أحمر كالنار التي تحرق حقلا
عندما مرّ بظهر السوق يوما
ذات يوم ...
مرّ زهران بظهر السوق يوما
ورأى النار التي تحرق حقلا
ورأى النار التي تصرع طفلا
كان زهران صديقا للحياة
ورأى النيران تجتاح الحياة
مدّ زهران إلى الأنجم كفا
ودعا يسأل لطفا

---

[1] عبد الصبور   المصدر السابق ، ص 19.

ربما... سورة حقد في الدماء

ربما استعدى على النار السماء

وضع النطع على السكة و الغيلان جاءوا

وأتى السياف مسرورُ وأعداء الحياة

صنعوا الموت لأحباب الحياة

وتدلى رأس زهران الوديع [1]

وتتيح هذه التقنية للشاعر أن يتخلص من قيد الزمن في بعض المواضع ، وأن يقدم الأحداث دون اهتمام للنهاية .

التداعي

و هو من التقنيات السردية التي ارتبطت بالرواية الجديدة أكثر من سواها ،ووجدت طريقا يسيرا لها في بنية القصيدة المعاصرة ذلك أنها تعطي الشاعر حرية مطلقة في التعبير عن الأفكار و الصور و الهواجس التي في داخله على نحو مفتقد للترابط أو المنطق أو التسلسل بل تصاغ كما ترد إلى الذهن مقطعة مبعثرة مبتورة و يقوم المشهد أو الحدث أو الحوار أو الجملة باستدعاء مشهد أو حدث أو حوار أو جملة أخرى تبدو بعيدة عن سابقتها في سلسلة تتوالى حتى نهاية القصيدة.

وتسهم هذه التقنية في الكشف عن مكنونات الشاعر ، وأحاسيسه ،و التناقضات التي يحملها، وتمتزج أحيانا بالتذكر ،و الحلم ،وتيار الوعي ، وغالبا ما يلجأ الشاعر فيها للاتكاء على الحوار الداخلي "المونولوج" ، على نحو يفضح حدة التوتر الذي يسيطر على نفسه ،وتحتاج هذه التقنية لقدرة كبيرة من المتلقي على التحليل و الربط و الاستنتاج للوصول إلى الحقيقة التي يريدها الشاعر من القصيدة .

وينتج عن هذا النوع من التقنيات السردية في كثير من الأحيان قدر من الغموض والإبهام وإحساس بالفوضى و الاضطراب ، لكن الانسجام و التناسق في هذه الحالة يكون مرهونا بوعي الشاعر وقدرته الفنية ،وحساسية المتلقي تجاه القصيدة ، وقد ظهر توظيف هذه التقنية في كثير من القصائد المعاصرة ، و اشتهر هذا الأسلوب لدى كثير من الشعراء كان أبرزهم أدونيس الذي غالى في توظيف هذه التقنية في كثير من دواوينه.

---

[1] المرجع نفسه، ص 20-21.

و من نماذج القصائد التي وظفت تقنية التداعي نقف على قصيدة علي الجنـدي الطويلـة "طرفة في مدار السرطان " ،فقد اعتمد الشاعر في كثير من مقاطع القصيدة على التداعي للكشف عن مشاعره و أفكاره التي كانت تنهال عليه ، ومعتمدا في كثير من الأحيان علـى المونولـوج لتقديم رؤياه ، يقول :

ومرّت ذكريات البيد في بالي
عزيف رمالها بدمي قوافي دمعي الغالي
و... مرت،
كانت الكثبان فحمية
وكان الجوع في أحداقها غولا
وكنت أسيح في مجرى الوهاد
أفيق من أشواقي النكباء مقتولا[1]

ومن التقنيات السردية الأخرى التي ظهرت في القصائد الطويلة تقنية **الحلم** كما في قصيدة "تحولات العاشق" لأدونيس ، وتقنية **التذكر** كما في قصيدة "رجع الصهيل "لخالـد الكركـي" وتقنية **تداخل الأزمنة** و التداعي في قصيدة محمد عمران " الدخول في شعب بوان" و **تسريع السرد** كما في قصيدة محمد الفيتوري "سقوط دبشليم" ، وتقنية **تبطيء السرد** كما فـي قـصيدة إبراهيم نصر الله "فضيحة الثعلب" و **المشهد الحواري** كما في قصيدة "الاستجواب" لنزار قباني وغيرها كثير من القصائد التي يضيق المقام عن بيان تفاصيلها.

التقنيات الرؤيوية

و نعني بها التقنيات الفكرية /الدرامية التي تعتمد على الصراع بين الشخصيات من خلال الحركة التي تصنع أحداثا متنامية تصل إلى حدّ كبير من التجسيد ، ويعتمد الـشاعر فـي هـذه التقنيات على تعدد الشخصيات و الأصوات و الصراعات للتعبير عن تعدد المستويات الشعورية و النفسية في تجربته الشعرية ، كما أن الشاعر المعاصر انتفع بهذه التقنيات ليقابل بين رؤيتـين مختلفتين من خلال صراع يكشف التناقضات التي تحيط بكل منها ، أو للكشف عـن تناقـضات مركبة داخل شخصية واحدة تحمل في داخلها صراعا بين قيم متضادة.

---

[1] الجندي، طرفة في مدار السرطان ، ص 11.

و لما كان مثل هذا التوجه يحتاج إلى تجسيد و ابتعاد عن الإيحاء كـــان البنـــاء الـــدرامي وتقنياته هو الحقل الأمثل للتعبير عن هذا النوع من التجارب الشعرية بعـــد أن ازدادت الرؤيـــة الشعرية " تشابكا وتركيبا ، و أصبحت أبعادها ومستوياتها في بعض الأحيان أكثر تنوعا من أن تستطيع الوسائل الشعرية منفردة التعبير عنها " [1] و هذا ما دفع الشاعر إلى اســـتعارة بعـــض الأدوات المسرحية و تطويرها على نحو يتناسب مع الخصوصية الشعرية.

ولعل هذه التقنيات لا تتناسب إلا ونمط القصيدة الطويلة و إن كنا لا نعدم بعض الملامح الدرامية في بعض القصائد القصيرة - نظرا للهدف الذي من أجله وظفت في القصيدة ، وسنقف على بعض أبرز التقنيات الرؤيوية في القصيدة المعاصـــرة ممثلـــة فـــي :تعـــدد الأصـــوات ، والصراع،و الجوقة (الكورس) مع ملاحظة أن هذه العناصر تتداخل في ما بينها تداخلا كبيـــرا يجعل من الصعب في بعض القصائد الفصل بينها.

تعدد الأصوات

إن تعدد الرؤية الشعرية في القصيدة المعاصرة يتطلب تعددا في الأصوات و استقلالا لهـــا بعيدا عن هيمنة صوت الشاعر ورؤيته الفردية بعد أن تطورت الحياة وتعقدت على نحو تعددت معه الآراء و الأفكار ، ومع أن الشاعر لجأ إلى الحوار عند توظيف التقنيات السردية إلا أنه بقي في كثير من القصائد السردية حوارا عاجزا عن التعبير عن أبعاد فكريـــة و شـــعورية تتطـــور وتنمو متجاوزة حدود أفكار الشاعر و أحاسيسه ، كما أن تعدد الأصوات لا يتطلب بالـــضرورة وجود حوار بين الشخصيات المتعددة إذ يمكن للراوي من الخارج أن يسرد بدلا من الأصـــوات ويعبر عن رؤياها الخاصة كما سنرى في قصيدة محمود درويش "كتابة على ضوء بندقية" .

و تعدد الأصوات في القصيدة الرؤيوية يحتاج إلى شخصيات نامية ذات موقع مركزي في القصيدة متباينة في نظرتها لقضايا الحياة و الوجود ، وقد لجأ الشاعر في هـــذه الـــسبيل إلـــى مجموعة من الأساليب أبرزها استدعاء الشخصيات التاريخية ذات الرؤية المحددة مـــسبقا لـــدى المتلقي وهو ما غلب على كثير من القصائد المعاصرة أو من خـــلال ابتـــداع شخـــصيات خاصة متناقضة في أفكارها ورؤاها .

[1] زايد ، المرجع السابق ، ص203.

فمن النمط الأول لتعدد الأصوات التراثية نقف على قصيدة محمد عفيفي مطر الطويلة "عن الحسن بن الهيثم " وفيها تبرز ثلاثة أصوات من خلال الشخصيات المتصارعة التي ترمز إلى الأبعاد المختلفة لرؤية الشاعر ، فهو يستدعي شخصية "الحاكم بأمر الله "ويرمز به إلى بطش السلطة وفسادها ، ويستدعي شخصية "داعي الدعاة " الذي يرمز إلى يد السلطة وصوتها المدان، ويستدعي شخصية "الحسن بن الهيثم "ويرمز به إلى الباحث عن الحقيقة و العالم الذي نال بجده ما لم يستطع السلطان بماله وقوّته الحصول عليه ، ويحاول الشاعر من خلال الحوار الذي يجريه بين هذه الشخصيات و الأحداث التي تقع أن يعري بواطن كل شخصية من شخصياته يقول الشاعر في حوار بين الحسن بن الهيثم و الحاكم بأمر الله :

الحسن بن الهيثم :

سيدي عفوا ، فقد جئت لكي اسمع هذا النهر في الليل يغني .

الحاكم :

هو يبكي

الحسن : هذه الطينة موال مجمد

فهو يبكي ليغني

و أنا أعرف ما كان ... و ما سوف يكون

الحاكم :

أيها الضيف .. انتصب ، قل لي : أتدري لغة النهر

الحسن :

أجل ، أعرف ما ينطقه الماء ، و ما تكتمه الأرض الحزينة. [1]

و من نماذج تعدد الأصوات غير المستدعاة من التراث في القصيدة المعاصرة نقف على قصيدة "كتابة على ضوء بندقية"لمحمود درويش ،ففي هذه القصيدة يوظف الشاعر ثلاثة أصوات: الفتاة اليهودية (شولميت) و صديقها الجندي (سيمون) و الفلسطيني (محمود) وتحاول كل شخصية من هذه الشخصيات أن تعبر عن رؤيتها الخاصة للصراع العربي الإسرائيلي و يتنامى الحدث ويتطور الصراع عندما تبدأ شولميت بالمقارنة بين واقع الاحتلال و أعماله و دعاوى المحافظة على القومية اليهودية القائمة على الدماء ، و المطلب العادل لشعب فلسطين المضطهد و حقوقه الشرعية في وطنه و أرضه .

---

[1] مطر،محمد عفيفي (1972) **كتاب الأرض و الدم** ، بغداد ، منشورات وزارة الإعلام العراقية، ص 64.

جاء تنامي الأحداث و الصراع داخليا في نفس "شولميت" عبر تقنيات التداعي و التذكر عندما كانت تنتظر صديقها العائد من الجبهة لقضاء الإجازة لكنه تأخر عن موعده ،فانثالت الهواجس والأفكار عليها .يقول درويش :

شولميت انكسرت في ساعة الحائط

عشرين دقيقة

وقفت،وانتظرت صاحبها

في مدخل البار و ما جاء إليها.

قال في مكتوبه أمس :

احجزي مقعدنا السابق في البار

أنا عطشان ،يا شولا، لكأس وشفة

قد تنازلت عن الموت الذي يورثني المجد

لكي أحبو كطفل فوق رمل الأرصفة

ولكي أرقص في البار [1]

ثم يظهر صوت (سيمون) على لسان الراوي فيبين لصاحبته أن المجد في المعركة سيعطيه خلودا و هو قد يضحي بهذا المجد لينعم بلقائها ، لكنه حين جاء اشتمت من بدلته رائحة الموت والقتل فاعترف لها أنه نصف قاتل للعرب - و نصف مقتول - من هواها - ثم أحست بقسوته حين أراد أن يعبر عن هذا الشوق فكان أن كشف لها عن حقيقة نظرته للكون و الحياة التي يعيشها و ارتباطه الجنسي المحدود بها، يقول درويش :

وأحست كفه تفترس الخصر،

فصاحت : لستَ في الجبهة ..

قال :

مهنتي !

قالت له : لكنني صاحِبَتُكَ

قال :من يحترف القتل هناك

يقتل الحب هنا [2]

---

(1) درويش ، المصدر السابق ، ص 160.

(2) المصدر نفسه ،ص 161.

ثم تتعرى أمامها الحقيقة و هي أن الأمان و الحب الذي كانت تحلم به ما هــو إلا وهــم وخداع، و أن صديقها لم يتعلم سوى القتل و سفك الدماء ، وحبّه الوحيد هــو للبندقيــة حتــى أصبحت هذه هي عقيدته الجديدة ، يقول :

قال عندما كان الندى يغسل وجهين بعيدين عن الضوء:

أنا المقتول و القاتل

لكن الجريدة

وطقوس الاحتفال

تقتضي أن أسجن الكذبة في الصدر

وفي عينيك ، يا شولا، و أن أمسح رشاشي

بمسحوق عقيدة

أغمضي عينيك لن أقوى على رؤية

عشرين ضحية

فيهما ، تستيقظ الآن ، وقد كنت بعيدة

لم أفكر بك .. لم أخجل من الصمت الذي

يولد في ظل العيون العسلية

وأصول الحرب لن تسمح أن أعشق

إلا البندقية [1]

و تستيقظ "شولميت" على فاجعة تهز كيانها و ثوابتها ، و تعرف أنها كانت تعــيش كذبــة كبيرة اسمها الوطن والقومية، يقول :

شولميت اكتشفت أن أغاني الحرب

لا توصل صمت القلب و النجوى إلى صاحبها

نحن في المذياع أبطال

وفي التابوت أطفال

و في البيت صور..

-ليتهم لم يكتبوا أسماءنا

---

[1] درويش ، المصدر السابق ، ص 162

في الصفحة الأولى ،

فلن يولد حي من خبر [(1)]

ثم يظهر الصوت الثالث صوت محمود /الفلسطيني صاحب القضية ، الذي شعرت شولميت معه بالمعنى الحقيقي للحب و الحنان قبل أن تتخلى عنه إيمانا منها بالعقيدة القومية ، وتتذكر ما كان يقول لها وتدرك أنه كان صادقا ،يقول درويش:

فجأة ،عادت بها الذكرى

إلى لذتها الأولى ، إلى دنيا غريبة

صدّقت ما قال محمود لها قبل سنين

-كان محمود صديقا طيب القلب

خجولا كان ،لا يطلب منها

غير أن تفهم أن اللاجئين

أمة تشعر بالبرد،

وبالشوق إلى أرض سليبة.

وحبيبا صار فيما بعد ،

لكن الشبابيك التي يفتحها

في آخر الليل .. رهيبة

كان يغضبها ،لكنه كان يقول

كلمات توقع المنطق في الفخ ،

إذا سرت إلى آخرها [(2)]

وتتصارع الرؤى ، وتتقابل المتناقضات وتجري المقارنة بين ضدين وينتهي الصراع إلـــى الإيمان بأن المنطق القويم هو الذي لا بد أن يسود ، لكن الصراع غير متكافئ و سيبقى الانتظار أقصى ما يمكن أن يكون ، يقول درويش:

شولميت انتظرت سيمون لا بأس إذن

فليأت محمود .. أنا أنتظر الليلة عشرين سنة

كل أزهارك كانت دعوة للانتظار

---

(1) درويش ،المصدر السابق ، ص 162.

(2) المصدر نفسه ، ص164.

ويداك الآن تلتفان حولي مثل نهرين من الحنطة و الشوك

وعيناك حصار

و أنا أمتد من مدخل هذا البار

حتى علم الدولة ،حقلا من شفاه دموية:

أين سيمون و محمود ؟ [1].

لقد أثبتت هذه التقنية أنها قادرة على التعبير عن المتناقضات ، و المقابلة بين الأضداد بعد أن أصبح من حق كل طرف في أي صراع أن يعبر عن رؤيته و وجهة نظره الخاصة في هذا الصراع ، و هذا يقودنا للحديث عن تقنية رؤيوية أخرى ارتبطت بتعدد الأصوات و نتجت عنه و هي الصراع.

الصراع

يمكن أن نقول إن الصراع و ما ينتج عنه هو خلاصة البناء الدرامي الذي يسعى إلى تقديم فلسفة رؤيوية في أي عمل أدبي ، و هو ما ينتج عن حركة الأحداث و تناميها و تطورها ، فلا صراع دون حدث و الحدث يحتاج إلا حركة ذات مسار معين تبرز التناقضات بين طرفي الصراع .

ولكل صراع طرفان على الأقل ، وقد تتعدد أطراف الصراع بتعدد الأصوات التي ينتظمها العمل الأدبي و لا يكون الصراع متحققا في العمل إلا بوجود متناقضات أو اختلاف في وجهات النظر، وهو نوعان : صراع ، خارجي ويكون بين شخصيتين متناقضتين أو أكثر ، وصراع داخلي ، يكون بين الشخصية وداخلها .

و من نماذج الصراع الداخلي قصيدة "مذكرات الملك عجيب بن الخصيب" لصلاح عبد الصبور ، و في هذه القصيدة يتجلى الصراع داخل الشخصية الموظفة "الملك عجيب بن الخصيب" بعد أن يموت والده الملك و يُنصّب ملكا من بعده لكنه يصارع الشوق لحياة الإنسان البسيط الذي يبحث عن اليقين و عن المحبوبة ، و شخصية الملك الذي عليه أن يسمع النفاق ويعيش أجواء المُلك و السلطان ، بل إنه يخاف أن يصرح بما في داخله خشية أن يقال عنه مجنون، يقول عبد الصبور في المقطع السادس من القصيدة على لسان شخصيته :

---

[1] المصدر نفسه ، ص 165.

لو قلت كل ما تسره الظنونْ

لقلتمو مجنون

"الملك المجنون ! "

لكنني أبحث عن اليقين.

في مجلس الصبح أنا تاج وصولجانْ

تقطيب عينين و بسمتان

أو بسمة تعقبها تقطيبتانْ

و كل حال لها أوانْ.

و هذه هي الصورة الأولى لهذه الشخصية (نمط مصطنع ،و صفات و أفعال قسرية تتطلبها وظيفة السلطان) ثم يقول :

لكنني في مخدعي إنسان

وا فزعي من المسا إذا أطل

وا فزعي من حيرة الأفكار في السُبل

أبحث في كل الحنايا عنك ، يا حبيبتي المقنّعة

يا حفنة من الصفاء ضائعة

هل تختفين في الجسد

أعصره فينتفض

و حين يروي ينزوي و لا يردْ

وبعد ساعة يعوده الظما ، كأن كل ما ارتوى

كان سرابا أو زبد [(1)]

و هذا المقطع يكشف عن الوجه الآخر لشخصية الملك ، فإذا ما حل المساء و تحوّل إلى فراشه عاد إنسانا بسيطا وعاشقا يبحث عن محبوبته ، ويصارع الواقع الذي صار إليه.

و يتصارع الصوتان صراعا طويلا ينتهي نهاية مأساوية تتمثل في العثور على الملك ميتا بجانب سريره بعد أن حاول أن يسيطر على بعض الرؤى التي طاردته في المنام .

[(1)] عبد الصبور ، الديوان ، ج1، ص 257 -258.

أما النوع الآخر من الصراع الخارجي - فنماذجه كثيرة في القصائد المعاصرة ، ونقف على نموذج له في قصيدة بيروت لمحمود درويش ، وفيها يبدأ الشاعر ثائرا ثورة مزدوجة واحدة ضدّ العدو الذي دمر بيروت و استباح أرض العرب و أخرى ضد الفئة الجديدة من الرفاق المتخاذلين الذين باعوا أنفسهم للأعداء تحت مسميات عصرية ، يقول :

دارت علينا واستدارت ، أدبرت و استدبرت

هل غيمة أخرى تخون الناظرين إليك يا بيروت ؟

هندسة تلائم شهوة الفئة الجديدة

طحلب الأيام بين المد و الجزر

النفايات التي طارت من الطبقات نحو العرش [1]

و بعد هذا الحشد و التعبئة يتحول الشاعر ليحاور رفيقا له ، وهذا الرفيق هو رمز العربي المدان المستسلم و الخاضع ، يقول :

-هل ضاق الطريق

و من خطاك الدرب يبدأ يا رفيق ؟

محاصر بالبحر و الكتب المقدسة

-انتهينا ؟

-لا. سنصمد مثل آثار القدامى

مثل جمجمة على الأيام نصمد

كالهواء و نظرة الشهداء نصمد [2]

لكن الحوار يتطور و الأحداث تتنامى إلى أن تصل إلى مرحلة الذروة ، و يحتدم الصراع بين الشاعر و رفيقه و يظهر الحسم في تصميم الشاعر على قتل هذا الرفيق بعد أن عجزا عن الاتفاق على الأمور العظيمة و اختلفا بشدة في الشؤون الصغيرة ، يقول :

- ملك هو الملك الجديد

إلى متى نلهو بهذا الموت ؟

- لا أدري ، ولكنا سنحرس شاعرا في المهرجان

- لأي حزب ينتمي ؟

---

[1] درويش ، المرجع السابق، ص438.

[2] درويش ، المرجع السابق ، ص 438.

- حزب الدفاع عن البنوك الأجنبية و اقتحام البرلمان
- إلى متى تتكاثر الأحزاب ، و الطبقات قلت يا رفيق الليل ؟
- لا أدري

ولكن ربما أقضي عليك ، وربما تقضي عليّ

إذا اختلفنا حول تفسير الأنوثة

- إنها الجمر الذي يأتي من الساقين

يحرقنا

- هي الصدر الذي يتنفس الأمواج

يغرقنا

- هي العينان حين تضيعان بداية الدنيا
- هي الشفتان حين تناديان الكوكب المالح
- هي الغامض
- هي الواضح
- سأقتلك،   المسدس جاهز،   ملك هو الملك

المسدس جاهز

بيروت شكل الشكل

هندسة الخراب [1]

هذا هو الصراع العربي كما يبدو من خلال المفارقة التصويرية التي يلجأ الشاعر إليها صراع حتى الموت على الأمور الثانوية ، أما القضايا الأساسية و المصيرية المرتبطة بالأمة فليس لها إلا الجدال و النقاش الذي لا يفضي إلى نتيجة عملية .

الجوقة (الكورس)

و هذه الأداة قديمة جدا في الأدب ، و ارتبطت بالمسرح الإغريقي القديم ارتباطا وثيقا، واستمرت مع المسرح إلى أن شهد تطورا كبيرا وصار مصيرها في ما بعد إلى الزوال، والجوقة هي مجموعة من المنشدين أو المغنين الذين يقومون في المسرحية بدور مهم يتمثل

---

[1] درويش ، المرجع السابق ، ص 439.

في"شرح الأحداث والتعليق عليها،والإشارة إلى بعض الأحداث التي لا يمكن تقديمها على المسرح" [(1)].

و قد جرّب الشاعر المعاصر هذه التقنية في مجموع ما جرب من أدوات درامية في القصيدة الحديثة ، واستعان بهذه التقنية لتقديم أصوات أخرى خارجية تراقب وتعلق على بعض الأحداث التي يعجز الشاعر ذاته أو شخصياته الموظفة في التعبير عنها أو تقديمها ، و تظهر قيمة هذه التقنية من الناحية الفكرية في تقديمها لرؤى إضافية لا يمكن أن يعبر عنها الشاعر أو الأصوات التي يوظفها في قصيدته ، و غالبا ما تكون ثانوية وتقدم رؤية مساندة للرؤية العامة للقصيدة ، و مع ذلك فإن ارتباط هذه التقنية ظل أشد صلة بالمسرح منه بالقصيدة وله نماذج شعرية ناجحة و أخرى متواضعة .

ويظهر توظيف الجوقة عند بلند الحيدري على نحو يشي بوعي الشاعر بالإمكانات التي يمكن أن تقدمها هذه التقنية للنص ، ولعل هذا السبب هو الذي جعله ينوع في توظيف الجوقة كما في قصيدة "حوار عبر الأبعاد الثلاثة" التي يظهر فيها صوت الشاعر و أصوات أخرى منها :كورس مشترك ، وكورس نسائي ، وكورس رجالي ، يقول بلند :

يا كلكم

يا غيبة الحاضرين

يا أنتم المارون كل لحظة ببيتي المنكفئ

الأضواء

و الحاملون ليلي الثقيل في صمتكم المرائي

أنا... هنا ... أموت من سنين

أزحف من سنين

خيطا من الدماء بين الجرح و السكين

-نم أيها المجنون ... نريد أن ننام

نريد أن يعتقنا الظلام

-نم أيها اللعين .. نريد أن يعتقنا الظلام [(2)]

ثم يظهر الكورس متكررا في كثير من مقاطع القصيدة كما في النموذج التالي :

---

(1) زايد ، المرجع السابق، ص 211.

(2) الحيدري ، بلند (1980) **ديوان بلند الحيدري** ، بيروت ، دار العودة ، ص 657.

كورس مشترك

ربنا ... ربنا ... ربنا

تعلم أننا لسنا من هؤلاء و لا من هؤلاءْ

و أننا وجهك في الرجاء

و أمرك في البقاء [1]

و كذلك في قوله :

كورس نسائي

باسم الرب ولد ... و باسمه استشهد

فكان الإنسان

كورس رجالي

باسم الرب عدلوا و باسمه قتلوا

فكان الإنسان [2]

و من القصائد التي ظهر فيها توظيف الجوقة قصيدة "إرم ذات العماد" لأدونيس في المقطع الذي عنوانه المدينة ، يقول :

(أصوات)

- "للدخان انحنت للدخانْ
- هي عوامل الرياحْ
- وجهها ضفدع و لها إصبعانْ
- لن تمس قرون الربيعْ
- لن تحس بنهر الصباح
- إنها بركة القطيع

وجهها واحد و لها سرتان "[3]

---

[1] الحيدري، المرجع السابق ، ص 660.

[2] المرجع نفسه ، 663.

[3] أدونيس ،(1996) **أغاني مهيار الدمشقي وقصائد أخرى** سوريا ، منشورات دار المدى ، ص 247.

و الأصوات هنا هي الجوقة أو الكورس ، لكن الشاعر المعاصر فضل استخدام كلمة أصوات حتى يتسنى له بعد ذلك أن يفرد منها صوتا واحدا لا مجموعة كما في الجوقة ، ومثال ذلك في قصيدة "أغاني مهيار" إذ يظهر في أحد مقاطعها (صوت) يقول:

(صوت)

مهيار وجه خانه عاشقوه

مهيار أجراس بلا رنين

مهيار مكتوب على الوجوه

أغنية تزورنا خلسة

في طرق بيضاء منفية،

مهيار ناقوس من التائهين

في هذه الأرض الجليلة [1]

و تظهر هذه الأصوات في قصيدة "مذكرات الملك عجيب بن الخصيب" لترمز إلى الشعراء الذين يتزلفون إلى السلطة في المقطع الذي يروي فيه الملك عجيب دخول الشعراء عليه معزين له بوفاة والده الملك ، يقول عبد الصبور في المقطع الخامس من القصيدة:

"مات الملك الغازي"...

"مات الملك الصالح"...

صاحت أبواق مدينتنا صيحا ملهوفا

وقف الشعراء أمام الباب ألوفا

تبكي الملك الطاهر حتى في الموت

وتمجد أسماء خليفته الملك العادل

وتراوح في نبرات الصوتْ:

(صوت حيران)

هناءٌ محا ذاك العزاء المقدما

(صوت فرحان)

فما عبس المحزون حتى تبسما

(صوت ريانْ)

---

[1] ،أدونيس ،المصدر السابق ، ص 144.

فأنت هلال أزهر اللون مشرق

(صوت أسيان)

وكان أبوك البدر يلمع في السما

(صوت غضبان)

وأنت كليث الغاب همك همّه

(صوت بالدمعة نديان)

و كان المليك الراحل اليوم قشعما

(صوت بالبهجة ملآن)

وأنت الغمام الماطرُ الخيرَ دائما

(صوت فياض بالأحزان)

وكان أبوك البدر قد فاض أنعما

(صوت مبسوط حتى قرب القافية الميمية)

فحييت من سبط سليل أشاوس

كرام سجاياهم..

وبورك من نما .. إلخ

(ما أضجر هذي القافية الميمية)

(لن يسكت هذا الشاعر حتى يفنى حرف الميم) [1]

و نرى أن الشاعر قد استعان بهذه الأصوات التي تؤدي ما كانت تؤديه الجوقة للتعبير عن فكرة يصعب عليه التعبير عنها بطريقة مباشرة أو من خلا الجوقة مجتمعة.

أما الشاعر أمل دنقل فقد وظف الجوقة بصورتها النمطية فجعل لها نصا موازيا للنص الذي يرويه بصوت الشاعر و عنونه بكلمة (جوقة) ، ويظهر هذا في قصيدته "أيلول "و قصيدة "الحداد يليق بقطر الندى" وغيرها، ونرى عند الشاعر محمد عفيفي مطر أهمية كبيرة للجوقة إذ يوظف جوقتين (جوقة رجال و جوقة نساء) و يبني جزءا من قصيدته "دم على الأيدي" على تحاور الجوقتين .

[1] عبد الصبور ، الديوان ، ج1، ص 255 -257.

التقنيات السينمائية

لم يقف انفتاح القصيدة المعاصرة على الأجناس الأدبية الأخرى عند حدود معينة ، بل إنه تجاوز الفنون الأدبية التي أشرنا إلى بعضها، و انفتح على الفنـــون الأخـــرى كفـــن التـــصوير والطباعة و الفنون التشكيلية و اقترب كثيرا من الفن السابع (السينما) الذي كان له على الرغم من عمره القصير -تأثير كبير في كثير من الفنون و الآداب.

وشهدت العلاقة بين الأدب و السينما تفاعلا كبيرا و حققت نتائج مميزة ، ولم يكن انفتاح القصيدة المعاصرة على التقنيات السينمائية مقتصرا على القصيدة الطويلة بل إنـــه ظهـــر فـــي القصيدة القصيرة أيضا ، لكن التجارب تفاوتت في نجاحها من شاعر إلى آخر و من قصيدة إلى أخرى، ولم تكن التجربة من السهولة بحيث يقوم بها من رامها من الـــشعراء ، و نحـــاول فـــي الصفحات الآتية أن نقف على أبرز التقنيات السينمائية التي وظفها الشاعر المعاصر في قصيدته و على نحو خاص تقنية التقطيع الصوري/المونتاج الشعري .

المونتاج الشعري

بعد الانتشار الواسع و المكانة البارزة التي وصل إليها فن السينما اتخذ بنـــاء القـــصيدة العربية المعاصرة في السنوات الأخيرة أسلوباً فنياً يشبه إلى حد كبير ما يسمى في فنون السينما بـــ "المونتاج" وهي تقنية حداثية طغت على العديد من النصوص الـــشعرية المعاصـــرة لتمـــدها بفضاء سينمائي قائم على الفكرة الواحدة والمشاهد المنفصلة التي تمتد بين دفتي الديوان الواحد لتشكل ظاهرة فنية متطورة لم يقتصر امتدادها على الفن الشعري وحده بل تعداه إلـــى فنـــون أخرى كالتشكيل و المسرح و الرواية الأدبية و سواها ، والمونتاج هو" ربط شريحة فلميـــة لقطة واحدة - مع أخرى ،و اللقطات ترتبط مع بعضها لتكون مشاهد و المشاهد ترتبط معا لتكون مقاطع "[(1)] ، وهذه التقنية المهمة تجعل الشاعر قادرا على قـــصٍّ ولـــصق الـــصورة والجمـــل والعبارات الشعرية بطريقةٍ إبداعية تُبعد الرتابة وتسلسل الأفكار الممل عن العمل الشعري.

وتسهم تقنيات المونتاج الشعري في النصِّ المعاصر في زيادة قدرتـــه علـــى تحطـــيم الوحدات المنطقية والعقلية التي يمكن أن تقيّد العمل الشعري وتجعله نمطياً ذلـــك أن المونتـــاج الشعري يمكن أن يطال اللقطة الواحدة ويعيد بناءَها النمطي إلى بناءٍ مدهشٍ وخلاّق وهكذا يقوم

---

(1) جانيتي،لوي دي (1981) **فهم السينما** ،ترجمة :جعفر علي ، بغداد ، دار الرشيد للنشر ، ص 185.

المونتاج ببناء المشاهد والمقاطع الشعرية وتنظيم تسلسلها الشعري. كذلك يقدّم لنا المونتاج طريقة فنية متقنة للتخلص من الصور والمشاهد الضعيفة بحذفها وبترها من العمل الشعري ،و اختصار كثير من الأحداث و الصور كما مكنت الشاعر من الجمع بين مجموعة من الصور المتباعدة التي قد يجد المتلقي صعوبة في إيجاد رابط بينها إلا بعد أن يستوعب " هذه اللقطات في مجموعها و أن يسبر أغوار التجربة الشعرية بكل أبعادها" [1]، و يمكن تمثيل العلاقة التي تُنتج القصيدة المعاصرة عبر تقنيات المونتاج على النحو الآتي :

(لقطة + لقطة) = (مشهد + مشهد) = (مقطع + مقطع) = النص

↕ ↕ ↕

القصيدة القصيرة القصيدة القصيرة/الطويلة القصيدة الطويلة

و هذا يجعلنا ننظر في تقنية المونتاج من خلال تطبيقها على المقاطع الشعرية التي تتكون منها القصيدة الطويلة و بعض المشاهد الخاصة بها، ونعرض عن مونتاج اللقطة الشعرية لاقترابها الشديد من بنية القصيدة القصيرة ، وقد أشرنا في جزء سبق من هذه الدراسة إلى أن بعض النقاد رأى أن تعدد المقاطع في القصيدة لا يصنع منها -في بعض الأحيان - قصيدة طويلة متكاملة ما لم يتحقق الترابط و الاتساق بين هذه المقاطع على نحو يضمن للقصيدة الوحدة والشمولية .

و كثير من القصائد الطويلة تعتمد على اللوحات أو المقاطع المتتالية في بنائها ، بل إن من الشعراء من يعطي لكل مقطع من مقاطعها عنوانا مستقلا لكن ذلك لا يعني أنها قصائد قصيرة مستقلة إذا ما لجأ الشاعر إلى تقنية المونتاج الشعري لهذه المقاطع و إذا كان العمل السينمائي يعتمد على التجسيد في ربط اللقطات و المشاهد أكثر من غيره من الأدوات فإن القصيدة الشعرية تعتمد على الدلالات الإيحائية أكثر من سواها في مونتاج المقاطع و المشاهد الشعرية وفقا للترتيب المشهدي أو المقطعي الذي يراه الشاعر أقدر على التعبير كما يريد في القصيدة .

ومن الشعراء الذين أكثروا توظيف المونتاج الشعري في قصائدهم الطويلة أدونيس ، ففي قصيدته "أوراق في الريح" التي تمتد لتبلغ تسعة وخمسين مقطعا يعتمد أدونيس على تقنية المونتاج الشعري ليربط المقاطع بعضها ببعض على نحو ينتهي إلى قصيدة واحدة ، وهو في

---

[1] حوم،علي (2000) **أدوات جديدة في التعبير الشعري المعاصر** ، الشارقة ، إصدارات دائرة الثقافة و الإعلام ،ص 96

ذلك يعتمد اعتمادا كبيرا على الدلالات الإيحائية التي تجمع بين تلك المقاطع وإن كان يصعب في بعض الأحيان الوقوف على الدلالة الحقيقية التي تعدّ رابطا بين بعض المقاطع بسبب الانزياح الحاد في بعض الدلالات أو الانحراف الشديد في العلاقات الإسنادية بين الجمل والعبارات التي تتشكل منها المقاطع .

و القصيدة بصورة عامة تقوم على فكرة الثورة و الرفض لسيطرة القيم البالية و الفاسدة و دعوة للثورة و التجديد من خلال استنهاض عزيمة التحريض و بيان حالة التصادم بين فكرين مختلفين في عصر واحد ، يقول أدونيس في المقطع الثامن من القصيدة :

نهر العالم ارتوى

من سراديب رجسه

أرضه ، منذ كونت

أطفأت شمعة الغد،

قال عنه تجدُدي:

"أنا أجري بعكسه ". [1]

تكشف الدلالة العامة لهذا المقطع عن وجود صراع بين ضدين أحدهما الشاعر و الآخر هو الواقع الذي يطغى على وطنه ، و هذا الصراع يرمز فيه الشاعر إلى فكر التغيير و التجديد و الآخر -الذي قد يكون الوطن /القيم / التراث الذي يرمز إلى صوت الجمود و التحجر بما فيهما من قيم سلبية أخرى سيكشف عنها في المقاطع المتتالية ، و هنا يلجأ الشاعر إلى تقنية المونتاج ليربط المقطع السابق بالمقطع الذي يليه ، يقول في المقطع التاسع :

لكي تقول الحقيقة

غيّر خطاك

لكي تصير حريقة [2]

إن عملية المونتاج لهذا المقطع استطاعت أن تربطه عبر الدلالة الإيحائية بالمقطع السابق فاستطاع الشاعر أن يحدث في نفس المتلقي التأثير المطلوب ، و أن يربط فكرة بأخرى فهو

---

(1) أدونيس ،أغاني مهيار ، المرجع السابق ، ص 101.

(2) المرجع نفسه ، ص 101.

يستمر في التعبير عن الصراع من أجل التغيير ويضيف إليها صورة جانبية أخرى تتمثــل فــي بيان ثمرة من ثمار هذا التغيير و التجديد تظهر في المقطع العاشر الذي يقول فيه :

كل العالم فيّ جديد

حين أريد [1]

وبإنعام النظر في هذا المقطع نرى أنه يأتي منسجما ومتناغما مع المقطع الــذي ســبقه ولا يبرز منفصلاً عن الصورة العامة التي يعبر الشاعر عنها،ويستمر الشاعر في إيــراد المقــاطع الشعرية المنفصلة التي يحمل كل منها فكرة تقدم إضافة حقيقية للفكرة العامة للقصيدة على نحــو لا يشعر معه القارئ بوجود تقطيع أو تفكك بين أجزاء النص،يقول أدونيس في المقطع الــسابع عشر من القصيدة:

في جانحي دليل

يسير بي للطريق

وفي الطريق رماد

يخبو ، ووهج حريق [2]

و هذا المقطع يرتبط بما سبقه بقوة الإيحاء الذي تحمله الجملة الشعرية ، إذ يرى الشاعر أن في داخله ما يقوده إلى الطريق الحق ، و أن هذا الطريق محفوف بــالعثرات و الــصعاب ، لكنه مصر على أن يمضي في رحلة البحث عن حياة فضلى، و يحرض الآخر على ألا يعجــز لأن الإرادة تصنع المستحيل ، يقول في المقطع الحادي و العشرين :

ناضل حتى يصل الحجرُ

للشمس   لما لا يُنتظر [3]

ثم يبدأ برسم صورة أخرى تكمل مشهد الصراع الذي يدور في القصيدة يتمثل في التعبير عن الواقع المرير و السوداوي الذي يطغى على المشهد في وطنه ، ولعله يقصد بهــذا الــوطن الوطن العربي كله، لكنه مشهد قاتم يرتبط بقوة الإيحاء التي يحملها بالمقاطع التي ســبقت علــى نحو يكشف عن قدرة الشاعر في تقنية المونتاج الشعري ، يقول في المقطع التاسع و العشرين :

في بلادي تمشي أمامي حفرة

---

[1] أدونيس، المرجع السابق ، ص 101.

[2] المرجع نفسه ، ص 103.

[3] المرجع نفسه ، ص 104.

صنعت من دم و عسف و مكر ،

في بلادي تبنى السماء بشعرةْ

وتُهدُّ الأرض بلطمة ظفر [1]

ويلتفت الشاعر إلى مشهد آخر يربطه بالقصيدة يتمثل في الحديث عن الجيل القادم الذي يعول عليه الشاعر أن يغير كل القيم و المبادئ الفاسدة التي تسيطر على الواقع الذي يحياه ، يقول في المقطع السابع و الثلاثين :

هذا الجيل الطالع بعدي مثل هدير الأشياء

هذا الجيل وقفت عليه كل غنائي

لم يولد بعد، ولكن ها هو ينبض في أعماق الوطن

ها هو يحرق ثوب العفن

ها هو ينقب سد الأمس

بيد الشمس،

ذاك الجيل الطالع بعدي مثل الماء

مثل هدير الأشياء [2]

ثم يتحول في كثير من مقاطع القصيدة المتبقية إلى الحديث عن دوره ،و دور كل شاعر وكل صاحب رؤية في إحداث التجديد و التغيير الفكري ، و الصمود في وجه التحدي مهما كان قاسيا للوصول إلى تغيير شامل ، يقول في المقطع الأخير :

عش ألقا ، و ابتكر قصيدة ، وامض :

زد سعة الأرض . [3]

أما في قصيدة "أرض الموت" لمحمد عفيفي مطر فإن الشاعر يبدو فيها واعيا تماما بتقنية المونتاج الشعري على نحو تظهر فيه القصيدة فلما سينمائيا يمكن تلخيص مقاطعه على النحو الآتي:

---

[1] أدونيس ، المرجع السابق ، ص 106.

[2] المرجع نفسه ، ص 108.

[3] المرجع نفسه ، ص 116.

تبدأ القصيدة بمشهد لفتاة ريفية تغتسل في نهر القرية و تظهر من حولها صـــور متتاليـــة لأجواء الريف ، و قسط من الإشارات التي تحمل دلالات إيحائية بالخصب و الحيـــاة والجمـــال والأنوثة الطاغية، يقو الشاعر في المقطع الأول (منظر قتل) :

1 - الفتاة

نزلت و اغتسلت ذات مساء صيفي في قلب النهر

فانهدلت أشجار الصفصاف

سكبت خضرتها في العينين الواسعتين

وانكسرت أسرار الكرمة في الشفتين

وانعقد عصير الشجر الطيب في النهدين

وحقول القمح تفض سنابلها في الصوت

وزهور اللبخ تحط حريرا في غيطان

الزغب المشمس و الأسرار

والطمي الذائب بالألوان السبعة ، يثمر في الصيف الجسدي الأسمر

مفتتحا صيف التكوين [1]

أما المقطع الثاني من المشهد فيظهر فيه الفتى ، وهو نموذج للفتى الريفي الذي لا تختلـــف صورته عن صورة الفتاة الواردة في المقطع السابق، و استطاع الشاعر أن يمنتج المقطعين من خلا الأجواء المشتركة و تقاطع الصور و الدلالات الإيحائية ، يقول :

2 - الفتى

.....

وهبته الساقية الخشبية

روح الأرض

فانسكبت من شفتيه مواويلا أرضية

وانفجرت برقا موسيقيا في المزمار

تخضرّ وتزهر في رئتيه جذور الجوع

تتهدل فاكهة الأصوات [2]

---

[1] مطر ، الأعمال الشعرية ، ص 314.

[2] المرجع نفسه ، ص 315.

ثم تتطور الأحداث وينقلب السكون و الجمال إلى صخب وفوضى ، و تتوالى الصور والمشاهد عبر (أصوات) متعددة تظهر في المقطع الثالث الذي يحمل عنوان (العاصفة) علاقة حب بين الفتاة و الفتى تنتهي نهاية مأساوية ، يقول الشاعر فيه :

3 - العاصفة " أصوات" :

-:عيناكِ الواسعتان

بهوان انفتحا في غابات الفضة و الأقمار

-: موالكَ رمح يزحف في زغب النهدين

ويغمغم في بئر الأسرار

-: طفلتنا تزرع في عينيها شجر النار

-: قريتنا تأكل فاكهة الأحجار

كي ترضعنا رأس المسمار

-:داست أقدام الجبل على أقدام الشمس

فانطرحت تنزف فوق الأسطح و الأسوار

-: العالم يفضحنا لو نهرب في المزمار

العالم يقتلنا لو ظللنا في الصهد جدار

و الجبل تدلى في الآبار

جذران التحما في الأغوار

فالتمعت تحت سماء الصيف بروق العار [(1)]

و في المقطع الرابع يعتمد الشاعر على تقنية المونتاج لحذف الزائد من الصور و المشاهد و الأحداث على نحو يبقي الترابط بين المقاطع قائما ، يقول :

4 - صوت مذبوح

جسد عريان

مقطوع الرأس ، وحيد في أقبية الموت

تتغنى تحت أضالعه طعنات الخنجر و الأحزان :

" يا قريتنا الواطئة الجدران

مدي قدميك العاريتين وخوضي في

[(1)] مطر، المرجع السابق ، ص 316.

زلق القربان

واغترفي من جسدي الحناء

وانسكبي في أغوار الطعنة بعد الطعنة،

ردي ما يتردد تحت عباءة موتي من أصداء [1]

لكن المقطع الخامس يظهر لنا أن القتيل كان هو الشاعر الذي قُطع رأسه و هام جسده ، يقول الشاعر :

5 - رحلة جسد الشاعر القتيل

الجسد السابح في التيار

يرتعش على إيقاع الشمس وينصت للأغوار

طعنات الخنجر يعشب فيها الطمي ويسترها

ظل الأشجار

الجسد السابح يرقص تحت جسور الليل

يتكسر في رئتيه الصدف المعتم

و العشب الدوار [2]

لقد استطاع الشاعر من خلال تقنية المونتاج الشعري أن يربط مقاطع متعددة ومشاهد مختلفة مع ارتحالٍ موفق في الأبعاد الزمانية و المكانية دون أن يكون مضطرا إلى الاحتفاظ بالمشاهد أو اللقطات الزائدة عن الحاجة التعبيرية.

ولم تكن جميع التجارب التي وظفت تقنية المونتاج الشعري ناجحة نجاحا فنيا كالذي عرضنا لنماذج له، فقد وقع بين أيدينا مجموعة من القصائد التي أخفقت في توظيف المونتاج الشعري في الربط بين مقاطعها فبدت تلك القصائد مفككة لا رابط بين مقاطعها ، وقد أشرنا في بداية هذه الدراسة إلى نموذج من بعض قصائد البياتي ، و منها كذلك "كتاب المدن" لعبد العزيز المقالح ، فهذا العمل الشعري الذي جعل منه الشاعر "جداريات غنائية من زمن العشق و السفر " لم يظهر فيه توظيف لتقنية المونتاج فجاءت قصائده المعنونة بأسماء المدن التي قد يكون الشاعر زار بعضها مقطعة ولا رابط بينها بعد أن قدم مقطعا للقارئ في بداية الكتاب يوحي بوجود ما يجمع بين هذه المدن ، يقول :

كيف لي بعد موت العراق،

---

(1) المرجع نفسه ، ص 317.

(2) المرجع نفسه ، ص 319.

وذبح الشام،

وصمت الكنانة

أن أتذكر ،

أن يستحم الكلام

بماء البحيرات في الغرب،

أن تتماهى عطور المساءات

في ليل باريس،

و الزمن العربي المخاتل

منكسرا

يتهجى الطريق إلى المقبرة ؟ [1]

كما أنه لم يظهر في الديوان الأساس الذي جاء فيه ترتيب هذه المدن و إن كان قد بدأها بمدينة مكة التي نظنها تقدمت لقدسيتها ، و لا نعرف شيئا عن دلالة باقي تلك المدن ، و لا نقف على زمان يعين تاريخ زيارة الشاعر لها.

تقنيات التناص

يعد مصطلح التناص من المصطلحات الغربية التي نشأت و تطورت في منتصف الأخير للقرن الماضي و تكاد غالبية الآراء تجمع على أن أول من مهد لظهور هذا المصطلح هو الناقد "ميخائيل باختين " في كتابه " شعرية دوستويفسكي "، لكنه لم يستخدم لفظة التناص بهذا الصياغة و المدلول ، بل استخدم مصطلح " الحوارية " للدلالة عليه ، حتى جاءت " جوليا كريستيفا " في عام 1966و التقطت مفهوم الحوارية لدى" باختين" و طورته ليصبح بعدها التناص مفهوما دالا على عدم وجود نص فردي أو ذاتي التشكيل، فكل نص لا بد أن يبنى من عدة نصوص ، سابقة أو معاصرة ، يكتسبها النص الجديد بوساطة التشرب و الامتصاص و التشبع [2] ، و تظهر فيه تلك النصوص على شكل استعارة أو اجترار،أو أي شكل من أشكال الحضور الواعي أو اللاواعي ، و ساد تصور في بداية الأمر أنه " كل نص يتعايش بطريقة ما مع نصوص ، فكل النصوص المكتوبة أو المنطوقة تشير إلى فكرة موجودة في السابق في كل كتابة ثقافية " [3]،وهذا

---

[1] المقالح ، عبد العزيز (2007) ، **كتاب المدن** ، ط1 ،بيروت ، دار الساقي ، ص 8-9.

[2] البريكي،فاطمة(2003).**نظرية التناص في النقد العربي القديم**،رسالة دكتوراه غير منشورة ،الجامعة الأردنية،ص11.

[3] أنجينو،مارك.(1987).**في أصول الخطاب النقدي الجديد**، ط1، ترجمة: أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية العامة،

تنظير لفكرة شيوع التناص دون وعي ، أو أن النصوص "تنبثق من نصوص متداخلة أخرى ، أو من قوالب يقدمها الموروث المتواتر [1] .

لقد وضّحت "كريستيفا "في أكثر من موضع مفهوم التناص و تحديدا في النصوص الشعرية، فقالت: إنها" نصوص تم صناعتها عبر امتصاص، و في نفس الآن عبر هدم النصوص الأخرى للفضاء المتداخل نصيا ...،علما بأن النص الشعري نتج داخل الحركة المعقدة لإثبات ونفي متزامنين لنص بآخر "[2] و هكذا لا يوجد نص لا يلامس في طرف منه أطراف نص آخر بطريقة مباشرة أو ضمنا أو عن قصد أو غير قصد" [3].

و يقول ناقد آخر هو" ليون سومفيل ": "كل نص هو امتداد لنص آخر أو تحويل عنه ، وبدل مفهوم التشخيصية يترسخ مفهوم "التناصية"، و تقرأ اللغة الشعرية بصورة مزدوجة على الأقل " [4] و توالت المصطلحات و التعريفات عند كثير من النقاد أمثال "رولان بارت" في نظرية النص حيث وسع المفهوم و أوجد ما يسمى " النص الجامع " ، ثم تناوله الناقد "جيرار جانيت" ، و غيرهما كثير ، مع ملاحظة أن التناص بدأ مهتما بالنثر وهو ما يقابل صناعة الترسل عند القدماء - و تحديدا الرواية أكثر من الشعر ، ابتداء من "باختين" ، و في هذا يقول تودوروف مخالفا ما ذهبت إليه جوليا كريستيفا: " التناص القوي الحاد مظهر من أبرز مظاهر الرواية النثر -، ثم اتسعت دائرة المصطلح في منتصف الثمانينات من القرن الماضي ، ليصبح مذهبا متعلقا بأي نص أدبي غير مختص بجنس من الأجناس الأدبية دون غيره" [5] .

و قد حاول بعض النقاد العرب أن يستنبط جذورا لنظرية التناص في الأدب العربي فأثيرت قضية السرقات الشعرية ، و تعددت المسميات الرديفة لهذه اللفظة التي استشعر بعضهم قسوتها ، فاستبدلوا بها : التضمين ، و الاقتباس ، و الاستشهاد ، و العقد ، و الاجتلاب ، والانتحال ، و الإغارة ،... [6] . و لكن النقاد العرب انقسموا بين معتبر التناص مرادفا للسرقات و منهم طراد الكبيسي ، وآخر يرى أنه يختلف تماما أمثال عبد الملك مرتاض ، و شكري عزيز ماضي الذي يرى أن التناص مختلف عما في النقد العربي القديم ، إذ يقول : " إن التناص

(آفاق عربية)، بغداد، ص102.

(1) شولز،روبرت(1994).**السيمياء والتأويل**،ترجمة:سعيد الغانمي،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت،ص79.

(2) كريستيفا، جوليا (1991) . **علم النص** ، ترجمة فؤاد الزاهي ، ط1 ، المغرب ، دار توبقال ، ص 79 .

(3) البريكي ، نظرية التناص ، ص 12 .

(4) سومفيل ، ليون. (1996). التناصية ، ترجمة وائل البركات ، **علامات** ،ج 21 ، م 6 ، ص 233 258 .

(5) تودوروف، تزفيتان.(1996).**ميخائيل باختين:المبدأ الحواري**،ط2 ترجمة: فخري صالح ،المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت،ص17.

(6) أورد ابن رشيق تفصيلا واسعا للسرقات الأدبية ولديه عدد كبير من المصطلحات يمكن الرجوع إليها لمن أراد المزيد في كتابه العمدة ،تحقيق:محمد محي الدين عبد الحميد ، ج 2 ، ص 280 و ما بعدها .

مفهوم جديد كل الجدة ، سواء برؤيته الجديدة للنص أم بالفلسفة النقدية التي يستند إليها " [1] ، أما صلاح فضل فيقول : " يمثل النص عملية استبدال من نصوص أخرى ، ففي فضاء النص تتقاطع أقوال عديدة مأخوذة من نصوص أخرى " [2] ، ونميل إلى أن للتناص جذورا في الأدب العربي القديم تفهم في بعض المواطن ضمنا دون التصريح بها ،وقد حاولنا في بحث منفصل أن نتلمس هذه الجذور من خلال النظر في مصطلح بلاغي قديم هو "حل المنظوم ونظم المنثور " وخلصنا فيه إلى أمور عدة أبرزها :

" ....

إن الأسس التي صدر عنها البلاغيون القدماء في نظرتهم ل " الحل و العقد " هي صورة مطابقة في كثير من أبعادها و جوانبها للأنظار التناصية وفق النظريات الحديثة التي اهتمت بهذا الأسلوب ، و وجدنا أن هذه الأسس تقاطعت في آليات عدة كالبناء على نصوص سابقة أو معاصرة لها، بدلالات يمكن أن نرى فيها امتصاصا أو تشربا أو تشبعا ، بل إن بعض المسائل الجزئية نجدها ماثلة عند القدماء بشكل صارخ كمسألة الحضور الواعي واللاواعي لعملية البناء من نصوص متداخلة أو من قوالب يقدمها الموروث المتواتر ، و هو ما اعتمدوا عليه في تحديد السرقات الأدبية و تقسيمها .

وقد قدم ابن الأثير للدارسين أصولا بلاغية و تعليمية في " الحل و العقد " لا تقل أهمية عن تلك التي صدر عنها " باختين " أو "تودوروف" أو من جاء بعدهما في نظريات التناص ، إذ نلحظ أن ابن الأثير أهتم بالكتابة النثرية الحل أكثر من النظم العقد و انطلق " باختين " أيضا في توضيحه لمفهوم التناص من النظر في أعمال نثرية روايات دوستوفسكي - و ليس شعرية ، و لهذا اعتبر " تدوروف " أكثر التناصات حدة ما كان في الرواية ، و أبدى ابن الأثير فهما عميقا لآليات (الحل و العقد / التناص) ، فبين أن هناك أنماطا ثلاثة لحل الشعر ، و كان واعيا في التفريق بين توظيف اللفظ و أنواع التوظيف اللفظي ، و توظيف المعنى و أنواع هذا التوظيف ، و خير دليل على هذا الوعي تلك التقسيمات الدقيقة التي تطالعنا في الفصل الذي خصصه لتعليم الكتابة في كتابه " المثل السائر " ، و تظهر تفصيلاتها تطبيقيا بشكل أكثر دقة وعمق في تقسيمات كتاب "الوشي المرقوم في حل المنظوم" .

لا نكاد نجد شيئا من الأنظار الحديثة في التناص إلا و نرى أشباها و نظائر لها في تعاملنا مع الحل والعقد، ولعل في الرسالة القصيرة التي وضعها عزت العطار حول الحل و العقد

---

(1) ماضي،شكري عزيز(1997) **من إشكاليات النقد العربي الجديد،** ط1،المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،ص 172.

(2) فضل ، صلاح (1997) .**مناهج النقد المعاصر** ، ط1 ، القاهرة ، دار الآفاق العربية ، ص 154 .

نموذجا عاليا في التطبيق العملي لما غدا يسمى التناص - قبل أن يظهر - ، و يمكن القـول إن بعضا من النقاد العرب كعبد الملك مرتاض تسرع في نفي الصلة بين التناص و الأنظار البلاغية القديمة ، و أخطأ بعضهم كطراد الكبيسي عندما تابع أوائل القدماء و اعتبر هذا الشكل نوعا من السرقات الأدبية التي ذكروها ، فجعل التناص رديفا للسرقات الأدبية .

و لقد غفل كثير من النقاد القدماء الأهمية و الفرق الكبير بين (الحل و العقد) وما اعتبروه نوعا من أنواع السرقات ، كما بان عند الحاتمي ، و العسكري ، و ابن رشيق ، وغيـرهم، إلا أننا نلحظ أن قناعتهم بأن هذا العمل باب من أبواب السرقة كان يشوبها تناقض و اضـطراب ، الأمر الذي دفعهم للقول بأنها من " أجلِّ السرقات " ، و أن فيها جانبا يحتاج إلى براعة ، و وعي كبير لا يقدر عليه إلا كبار الشعراء ، و لعل هذه النظرة تأتت من المفهوم الخاطئ و الـسطحي للحل و العقد الذي ساد لديهم ضمنا على اعتبار الحل و العقد : (أخذ قول الآخرين شعرا أو نثرا و حله أو عقده) ، و هذا المفهوم السطحي هو الذي يمكن أن نعده سرقة .

ولم يُعن القدماء الأوائل في النظر في تنوعات و أشكال هذا الأخذ ، ذلك أن الحديث عـن الحل والعقد لم يكن غرضا مستقلا لديهم كما نراه عند الثعالبي ، أو ابن الأثير ، حتى و قف هذا الأخير عليه ، وفصل بين (الحل و العقد) كسرقة ، و كجنس أدبي ، فالسرقة " أن يأخذ الناثر بيتا من الشعر فينثره بلفظه من غير زيادة ، وهذا عيب فاحش .. وصاحبه مشهور الـسرقة " وما سوى ذلك فهو عمل أدبي يتفاوت حسنا و قوة من شاعر لآخر وفـق امـتلاك الـشاعر أو الأديب لأدواته ، و تمكنه منها ، وزاد ابن الأثير على المحدثين الذين اعتبروا التنـاص أسـلوبا أدبيا بأن جعل آليته منهجا تعليميا ، و صرح في أكثر من موضع أنه يهدف من هذه الآليات إلى تعليم فن الكتابة الذي هو من أشرف الفنون و أعلاها في نظره ، فكان الهدف التعليمي سببا فـي ظهور هذا الجنس الأدبي، ومع ذلك فإن هذا الجنس الأدبي بقي مغمورا ،ولم يكتب له التطـور والاستقلال التام ،كما نرى في المقامات،أو في الموشحات التي أصبحت أجناسا أدبية مستقلة"[1] .

و اختلفت أشكال التناص في القصيدة المعاصرة و اختلفت مسميات أشكاله [2] ، إلا أنـه وجد من الشاعر المعاصر اهتماما كبيرا و استطاع به أن يحقق تجربة شعرية ناضجة بـصورة موفقة ، ونماذج التناص في القصيدة الطويلة كثيرة جدا نقف على نموذج له في قـصيدة"معلقـة

---

[1] رحاحلة ، أحمد،حل المنظوم ونظم المنثور :بين البلاغة والتناص **مجلة دراسات** ملحق المجلد 36 كانون أول 2009،ص 702 و ما بعدها،الجامعة الأردنية،عمان الأردن.

[2] رحاحلة،أحمد(2008) توظيف الموروث الجاهلي في الشعر العربي المعاصر، دار البيروني:عمان ص55 وما بعدها وص 145وما بعدها

جديدة لامرئ قيس جديد" للدكتور محمد احمد العزب الذي أغرق القصيدة بالتناص مـع معلقـة امرئ القيس ، يقول :

...قفا نبك .. /حتى نبل الثرى ، / و نرحل..

في ذكريات المكان.. / إلى اللامكانْ

بسقط الضياع على الأرْز.. / في الحدّ

بين خيام الخليلِ / و غرناطة الأمس /و القدس ،

لم يعفُ رسم الخيانات ../ من الزمن المستباح الرديء المدانْ

ترى بعر الجهل / فوق الشفاه ، /و تحت الطيالس

حدّا لعزّ الخيال ، /و حدا لذل البيانْ .

وقوفا عليّ صحابي بها ،/ يقولون :/لا تبك فوق الطلول،

و قد عرفوا / أن دمعي / يصير على جسد الأرض

جرحا كبيرا / و يقلق في كل جرح محاذٍ.. / أمان الأمانْ !

....

كدأبكَ .. /من أم صابر / يغفو على رئتيها العذاب

و يصحو على مقلتيها حنان الحنانْ

و جارتها أمّ ياسين /تأبى الأمومة للعار أو للهوانْ

إذا قامتا / في الزمن الوراء

تضوع ثأرا نبيلا نبيلا .. صهيل العنانْ

ففاضت دموع القصائد بحرا ../ يقفيه بالغضب الشاطئان

ألا رب يوم ../ (بدارة يونيو)

و لاسيما يوم موت اليمام / و عض البنانْ

لبست التخلي قميصا / و عاينت كيف يصير الرجال -النساءَ

و كيف تصير الحدود الإماءَ

وكيف تصير الرؤوس الدنانْ

و يوم عقرت التراب الحميم / و راوغت فيه اقتحام الطّعانْ

فظلّ العذارى يدافعن / و رغم انكسار الخصور

رغم انكفاء السماء على الأرض / حتى استوى السهم و الناهدانْ

....

و يوم دخلت على الوطن (الخِدرَ) / خدر النقائض

و الغزل المَحْوِ في الضّد / صرت رطان الرَّطانْ

و مال الغبيط بنا .. / في الشروح البغايا ،/ وتهنا معا

في حواشي متون الدّخانْ

و قلت لكل المآسي : / (و مثلك بلوى طرقتُ

فألهيتها عن حضانة غيري) / و ناحت على طللي نجمتان

....

و ليل / كموج الهزائم / أرخى عليّ سدولا ، سدولا

و راوغتْ الضفتان

فقلت : / ألا أيها الليل أنبئ بصبحٍ / و ما الصبح (عفوا) بأمثل منكَ

فأردف قِنا / و ناء مهانا مهانْ !

فيا لك من ليل فقدٍ طويلٍ / كأن النجوم / بأمراس حزن

إلى صمَّ يأس / تشير إلى القدس

و القدس تنحل في (أورشليم)

و يبكي الأذان / و يبكي الأذان / و يبكي الأذانْ

....

و قد أغتدي / و المغول يجوسون في رئتي / بقيد الأوابد

وغد الجنانْ

مِكرٍّ / مفرٍ / يكرُّ / أفرُّ / و يقبلُ / أدبرُ

يلتحم النسر و البط / وقتا .. ركيكا .. ركيكا..

و يقرأ (توراة فتح جديدٍ) / و نقرأ نحن

تواشيح محو كيان الكيان [1]

وغدا التناص بأنواعه وصوره المتعددة أمرا مألوفا لدى المتلقي على نحو يجلعنا نطمـئن للإيجاز في بيانه.

---

[1] العزب، محمد أحمد (1995)،الأعمال الشعرية الكاملة ،فوق سلاسلي أكتبني ،ط1، القاهرة، ص241 -247.

تقنيات التشكيل البصري و التجريب

ومع أن هذه التقنيات ظهرت في القصيدة الطويلة ، أو أسهمت في أن تطول بعض القصائد إلا أنها ظهرت في القصائد القصيرة و شبه الطويلة أكثر منها في الطويلة، وسنوجز القول في هذه التقنيات أكثر من سواها لاعتقادنا أن كثيرا منها برز في القصيدة الطويلة وغير الطويلة - منساقا بعيدا وراء مهارات التوظيف الفضائية التشكيل على نحو يخرج القصيدة من إطارها الفني ، و لأن كثيرا من تقنيات التوظيف البصرية و الطباعية ارتبطت بالشكل الشعري غير الموزون وهو خارج حدود الدراسة ، ولأن هذه التقنيات لا ترتبط بأنماط البناء الفني للقصيدة المعاصرة التي ذكرنا أبرزها سابقا ، لكن بروزها في نماذج القصيدة الطويلة هو الذي دفعنا إلى الإشارة إليها.

و قد بدأت دراسات كثيرة تولي هذه التقنيات الاهتمام بعد أن أخذت تشيع في النصوص الشعرية المعاصرة [1] ، ويرى شربل داغر أن التشكيل البصري "يعني إخراج القصيدة على الصفحة ،فكل قصيدة هي جسم طباعي ،له هيئة بصرية مظهرية ،حتى إنها محسوسة أحيانا " [2] ونجد من يرى أن " التشكيل البصري بنية أساسية من بنى الخطاب الشعري الحديث ودالا ثريا يوجه فعل المتلقي ، استنادا إلى أدوات مفهومية تهتم بدراسة شكل العلاقات ،ليس بوصفه معطى ثابتا ،بل بوصفه صيغا متحولة" [3] ،لكننا نرى أنها لن ترقى لتصبح نمط بناء يُعول عليها في مستقبل القصيدة المعاصرة.

و مما جاء في وصف بعض هذه التقنيات في بعض دواوين الشعر المعاصر أنها قد "تتكون من صفحات بيضاء ، و أخرى سوداء ، وقد كُتب على البيضاء بحروف سوداء ، وكتب على السوداء بحروف بيضاء، وكانت بعض الصفحات بالحرف النسخي الطباعي المألوف ، وكتبت صفحات أخرى بالخط الكوفي ، في حين كتبت صفحات بخط اليد ، كما أن توزيع الكلام على متن الصفحات كان غريبا ، فحينا كانت السطور غير مكتملة ، وحينا كانت مكتملة ، كما كان بعضها يبدأ أفقيا في بداية الصفحة من اليمين ، وبعضها يتوسط الصفحة ، وبعضها يكون

---

[1] من الذين أظهروا اهتماما بهذه التقنيات: فهد عكام،و نجيب العوفي،ومحمد الماكري ، ورضا بن حميد ، وعلي حوم ، وسامح الرواشدة وغيرهم

[2] داغر ، المرجع السابق ، ص 15.

[3] حميد،رضا، الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكيل البصري ، **مجلة فصول** القاهرة، مج15 (ع2)، صيف 1996 ، ص 99 .

في يسار الصفحة ، وصفحات يوزع الكلام فيها على عمودين اثنين، ويضاف إلى ذلك أن الكلام في الديوان يتداخل مع الرسومات ، وثمة صفحات كاملة بيضاء ليس عليها حتى أرقام ، وتقابلها في موقع آخر صفحات سوداء، وثمة أيضا عنوان لا يوجد تحته نص ،وهنالك متون وهـوامش سفلية، وحواش إلى جانب المتون ، وكثير من الكلمات المقطعة حروفا ، و الحـروف المقطعـة غير المجزوءة من كلمات ، وثمة قصائد عناوينها أرقام ، ونص إنجليزي داخل النص العربي ، و أسهم لبيان اتجاه القراءة ، و أسهم أخرى لتبين أن كلمة ما تتكرر في بدايـة عـدة أسـطر ، وكلمات في مستطيل ، وأخرى وُضعت بين خطوط مستقيمة عشوائية الاتجاهات تحوطها كسوار بيضاوي ، وتشكيل رسومات بالكلمات " [1] .

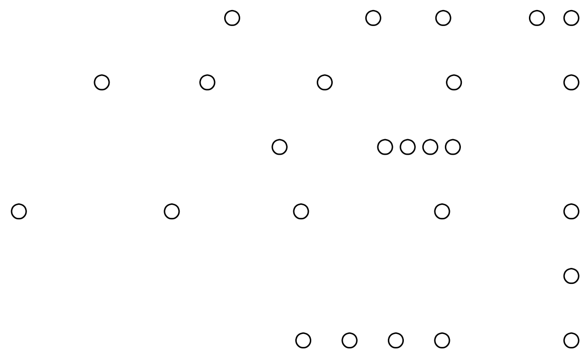
و المقتبس السابق يظهر أنماطا عديدة لتقنية التشكيل البصري و الطباعي التـي يمكـن أن تظهر في القصيدة الطويلة ، ومن نماذج تلك التقنيات في القصيدة الطويلة ما نجده في قـصيدة منصف المزغني "اغتيال عياش الكسيبي و اعتذاره بالانبعاث في حرب قادمة "التي تشكل ديوانا مستقلا إذ نجد لديه الملامح الآتية يقول:

....

أعيريني أصبعا يا غزالة

فإني أريد الحساب

(ثم يدرج بعدها ستة أسطر يحتوي كل سطر منها على خمسة دوائر صغيرة باسـتثناء الـسطر الخامس إذ لا نجد فيه سوى دائرة صغيرة واحدة ، وهذه الدوائر تتباعد فيما بينها على نحو غير منتظم نحاول توضيحها بالشكل الآتي كما ورد في الديوان:)



ثم يقول بعد هذه الرسومات محاولا ربط قوله بأعداد الدوائر وأشكالها في كل سطر.

---

[1] النجار،مصلح(2005)**السراب والنبع:رصد لأحوال الشعرية في القصيدة العربية في النصف الثاني من القرن العشرين** بيروت ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ص99-100.

خمسةً

وأُضيفْ

خمسةً

و أزيدْ

خمسة

و أضم

خمسة

وأزيد

واحدا

وأزيد

خمسة وخمسين ... غاب فيه

محمد .... مات [1]

و الحق أن الذي مات هو إحساسنا بجمال النص ، و إمكانية التواصل معه ، ثـــم نـــراه يوظف الرسومات في قصيدته الطويلة فيرسم كفا فيها خمسة أصابع ،جاء شكل الأصابع فيهـــا على النحو الآتي :

الإبهام: صورة حقيقية للإبهام ، وكتب أمامها مقطع من أغنية شعبية (قتّال القملة يذبح بالجملة)

السبابة :صورة لفوهة بندقية ، وكتب أمامها تكملة للأغنية (لحّاس القصعة مربى عَ الطمعة)

الوسطى:صورة هراوة برأسها دبابيس وكتب (طويل بلا غلة يهرب م الفلة)

الخنصر:صورة رأس سكين ، وكتب (حبٍّ التبرونة سرق الزيتونة)

البنصر: صورة رصاصة ، وكتب (صِغْيِّر صغرونة وجهِ الكميونة) [2]

إن مثل هذه التقنيات و الرسوم و الأشكال قد تفشل في أحيان كثيرة في تحقيـــق الناحيـــة الشعرية الواجب توافرها عادة في النص الشعري ، وتبقى هذه التقنيات في كثير منها نوعا مـــن التجريب الذي حاوله كثير من الشعراء و الأدباء العرب.

---

[1] المزغني ،منصف (1986) ، اغتيال عياش الكسيبي و اعتذاره بالانبعاث في حرب قادمة، ط2، عمان ، دار ابن رشد للنشر و التوزيع ، ص 45 -46.

[2] المصدر نفسه ، ص 50..

أما سميح القاسم فإنه يبتكر أسلوبا خاصا لصياغة قصيدته الطويلـة "بـرق الأبجديـة ..رعد السكون "فهو يبنى القصيدة من مقاطع يطابق عددها عدد الحروف الهجائية ، وكل مقطع يبدأ بالحرف الأبجدي الذي جعله عنوانا للمقطع بدءا بحرف الألف و انتهاء بحرف الياء ، يقول مثلا في بعض المقاطع :

- ج

جادك الغيث .. لا جادك الغيث ..يا زمن الرغبة المعتمة

بتفاصيله المبهمة

جادك الغيث .. ها هي ذي قبلة الصاعقة

تشعل الشهوة المفعمة

- ح

حسبي الله ! كل الفصول

غادرت طقس رزنامتي

و الحقول

لم تجد في سنابلها قامتي

حسبي الله لمن مرضت بانتظاري

وما أقول ؟

- خ

خيبة .. خيبة .. يرحل الماء .. تخوي الصهاريج

ما من نثيث يضيء سبيل الجذور القديمة

في ما تبقى لها من تراب قديم وسقف الصفيح السماء الوحيدة

خيبة .. خيبة يتهاوى رخام القصيدة

وكلام الجريدة

في شقوق الجفاف الجديدة

خيبة خيبة..[1]

---

[1] القاسم ، سميح (2005) **ملك أتلانتس** ، ط1 ،الدار العربية للعلوم ، ص 79 -80.

أما في قصيدته الطويلة "مراثي سميح القاسم " فإنه يعنون مقاطع القصيدة بحروف هجائيـــة على النحو الآتي :

المقطع الأول : ﴿ب﴾ ،و المقطع الثاني: ﴿ ﴾ و المقطع الثالث:﴿ا ﴾، و المقطع الرابع: ﴿ د﴾ و المقطع الخامس ﴿ ي﴾ لتشكل مجتمعة كلمة ﴿بلادي﴾ ، و باقي المقاطع تحمل عناوين ورموزا مختلفة [1].

---

[1] القاسم ، سميح (1992) **أعمال سميح القاسم الكاملة** ، ط1 ،ج 4 ، دار الجيل و دار الهدى ، ص 83-110.

الفصل الرابع

الخطاب الشعري في القصيدة الطويلة

الخطاب/استهلال

حظي موضوع الخطاب (Discours) و تحليله و أدواته و إستراتيجياته باهتمام كبير في الدراسة النقدية الحديثة حتى أصبح في نظر كثير من الدارسين اتجاها نقديا مستقلا لا يقل شأنا عن الدراسات البنيوية أو التفكيكية أو السيميائية أو غيرها وهذا ما أوجد كما هائلا من المصطلحات والمفاهيم و التعريفات و النظريات التي تداخلت وتشابكت إلى حدّ كبير نرى أن تفصيلها و بيان جزئياتها مطلب يختلف كثيرا عن غاية الدراسة ، وسنكتفي بالإشارة إلى أبرز النقاط التي تسهم في بيان الخطاب الشعري في القصيدة الطويلة من خلا تبسيط المفاهيم وإيجازها.

يعد مصطلح الخطاب على مستوى الموروث من المصطلحات التي أخذت حظا من النظر إذ نجد بداية أن هذا المصطلح ورد في القرآن الكريم اثنتي عشرة مرة بدلالات مختلفة و برؤية تفسيرية متعددة حسب ما ورد في كتب التفسير المتعددة ، أما في السُنة و الحديث فإنها أكثر بكثير ، وجاء في لسان العرب: " الخِطاب والمخاطبة: مراجعة الكلام، وقد خاطبه بالكلام مخاطبة وخطابا. وهما يتخاطبان. والمخاطبة صيغة مبالغة تفيد الاشتراك والمشاركة في فعل ذي شأن قال الليث: إن الخطبة مصدر الخطيب، لا يجوز إلاّ على وجه واحد، وهو أن الخطبة اسم الكلام الذي يتكلم به الخطيب، فيُوضع موضع المصْدر "[1] ، أما في العصر الحديث فإن الخطاب بمفهومه الحداثي وافد غربي ارتبط بالدراسات البنيوية و ما بعدها وهي كلها مما تأثر به العرب و تابعوا الغرب فيه .

لقد أسهمت الدراسات اللغوية التي قدمها (دو سوسير) ومنها ثنائية اللغة و الكلام - في صياغة وجه من وجوه مفهوم الخطاب المعاصر ، إلا أن النموذج القاسي الذي فرضته البنيوية على مختلف الحقول العلمية و الأدبية ،الرافض لكل ما هو خارج البنية المغلقة على ذاتها ، والرافض للاعتبارات النفسية و الاجتماعية و أحوال المتخاطبين ، كان الحافز الأكبر في إعادة النظر في كثير من القضايا التي رفضتها البنيوية ، و هو ما أسهم في ظهور (علم الدلالة) ، إذ إن النقاد قد وقفوا على أهمية المعنى عند استخدام اللغة ، و هو ما نجد له أصولا في كتابات بعض البلاغيين العرب القدماء[2] وهذا ما جعل كثيرا من اللسانيين قبل الثمانينيات يميلون

[1] ابن منظور ، مصدر سابق، مادة (خ ط ب)، ج1، ص 360.

[2] للمزيد ،انظر :الجرجاني ، دلائل الإعجاز ،مصدر سابق ، ص43 و ما بعدها.

إلى"الاقتصار على معالجة المعاني المعجمية للمفردات دون أن يتطرقوا تطرقا كافيا للعناصر القواعدية و بنى الجمل " [1] .

و الباحث في الخطاب و مكوناته و خصائصه و إستراتيجياته و تحليله و غيرها من القضايا التي تتصل به يهوله ذلك التداخل و التشعب في الأسس النظرية التي تتصل به ، فنجد على سبيل المثال تداخلا بين مفهوم كل من النص و الخطاب و الكلام و الرسالة ، فنجد "الخطاب يصبح مرادفا للنص عند "يلمسليف " و مرادفا للسان عند "جيلام جلوم " [2] ويذهب "ريكور" إلى أن الخطاب : هو التحقق الفعلي للسان ، في حين تجعل "سارة ميلز" الخطاب مقابلا للنص ، بمعنى أن الخطاب هو التصور المجرد ، و النص هو التحقق الفعلي لهذا التصور المجرد ، وبذلك يصبح الخطاب أعم و أشمل من النص و هذا الرأي نجده عند عدد من النقاد العرب أبرزهم محمد مفتاح الذي يقول: إن الخطاب "وحدات لغوية طبيعية منضدة ومتسقة ومنسجمة "[3] ، و يذهب سعيد يقطين إلى جعل النص أعم و أشمل من الخطاب بفعل ارتباطه بالجانب النحوي في حين أن النص يرتبط بالجانب الدلالي ، إلا أن ذلك لم يسلم من الجدل بعد أن تعددت الآراء حول علم الدلالة و من ثم بروز علم التخاطب (Pragmatics) [4] ثمرة من ثمار هذا التعدد و لعل الفرق الأظهر بين الدلالة و التخاطب هو " أن الأول يدرس المعنى ، والثاني يدرس الاستعمال " [5] .

يقول هاريس " إن الخطاب منهج في البحث في أيما مادة مشكلة من عناصر متميزة ومترابطة في امتداد طولي سواء أكانت لغة أم شيئا شبيها باللغة، ومشتمل على أكثر من جملة أولية، إنها بنية شاملة تشخص الخطاب في جملته.. أو أجزاء كبيرة منه" [6] وذهب "ميشيل فوكو" إلى محاولة الربط بين الاتجاهين من خلا اعتبار الترابط المعنوي هو الشرط الأول والمهم لتشكيل نسق خطابي منسق و منسجم لأنه مرادف للسلطة و الرغبة في السيطرة السيطرة على العقول و القلوب و رأت ماكدونيل أن الخطاب "نسق من الجمل لا بدّ أن

---

[1] يونس علي ، محمد (2004) **مدخل إلى اللسانيات** ، ط1، بيروت ، دار الكتاب الجديد ، ص 17 .

[2] عياشي ، منذر (1990) **مقالات في الأسلوبية** دمشق ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، ص 182.

[3] مفتاح ، محمد (1996) **التشابه و الاختلاف** ، ط1 ، بيروت ، المركز الثقافي العربي ، ص 35

[4] لهذا المصطلح عدة ترجمات أبرزها : التداولية ، و الذرائعية ، و علم الاستعمال .

[5] يونس علي ، المصدر السابق ، ص 19.

[6] ديان،ماكدونيل(2001) **مقدمة في نظريات الخطاب**،ط 1،ترجمة:عز الدين إسماعيل،القاهرة:المكتبة الأكاديمية،ص30.

يترابط لكي يصنع خطابا " [1] و هو ما دفع "بنفنست" إلى القول بأن الخطاب هو قول يفتــرض متكلما و مستمعا ويكون لدى المتكلم مقصد التأثير في المستمع على نحو ما ، فــي حــين رأى ياكبسون أن الخطاب الأدبي نظام من العلاقات يحدده نسق دلالي و تعبيري، وذهب كثير مــن اللسانيين الوظيفيين إلى أن المخاطِب هو الذي يقرر أيا من المعلومــات ينبغــي أن يعــدّ مــن المسلمات وأيها ينبغي أن يعدّ جديدا"فالذي يحدد وضع المعلومة ليس بنية الخطاب بل المــتكلم"[2] و هذا لا يكون إلا مع اجتماع عناصر أخرى من أبرزها : السياق ، و الاستخدام فــي الفهــم ، وتفسير مقاصد المتكلمين .

ونميل هنا لعدّ الخطاب رسالة لغوية يبثها الباث إلى المتلقي فيستقبلها و يفك رموزهــا أو كما يقول محمد خطابي : " إن الخطاب الرسالة - القابل للفهم و التأويل وبنــاء المعنــى هــو الخطاب القابل بأن يوضع في سياقه " [3] و الرسالة هي التي تحقق التواصل "ويمكن أن تكون لسانية أو سيميائية على أن جميع أنظمة التواصل غير اللسانية تُؤوّل عن طريق اللغة وهو مــا يجعلها أنظمة لسانية " [4] و لذا نرى أنه لا بد أن نعدّ " النص الأدبي نتاجا لعملية الإنتاج و أساسا لأفعال و عمليات تلقٍ و استعمال داخل نظام التواصل الفعال ، و هذا ما يحتم علينا الأخذ بعــين الاعتبار كل الأبعاد الدلالية و التداولية المكونة للنص الذي يتجسد من خــلال الخطــاب كفعــل تواصلي ، حيث يتم الربط وفق هذه العلاقة بين النص و سياقه التداولي " [5] .

الخطاب الشعري

أشرنا سابقا إلى تعدد الاتجاهات و التقسيمات التي ارتبطت بالخطاب بناء على الاتجــاه النقدي الذي يتصدى لهذا الغرض ، و كان من جملة ما وقفنا عليه الحديث عن أنواع الخطــاب التي ظهر لنا منها : الخطاب العلمي ، و الخطاب الأدبي ، و الخطــاب الــديني ، ...، وهــذه بدورها وجدنا لها تقسيمات أخرى ، ووقفنا على إستراتيجيات تحليل الخطاب التــي كــان مــن أشهرها :التحليل النفسي ، و الاجتماعي ، و البنيوي ، ...، و نحاول ها هنا أن نتجاوز كثيــرا

---

(1) ماكدونيل ، المرجع السابق ، ص30.

(2) براون، ج (1997) **تحليل الخطاب**،ترجمة:محمد الزليطني و منير التريكي، الرياض ،جامعة الملك سعود،ص 225.

(3) خطابي،محمد(2006) **لسانيات النص:مدخل إلى انسجام الخطاب** ط2،الدار البيضاء،المركز الثقافي العربي ،ص297.

(4) أوكان ،عمر (2001) **اللغة و الخطاب** ، بيروت ، دار أفريقيا الشرق ، ص 49.

(5) شوشان ،علي آيت (2000) **السياق و النص الشعري -من البنية إلى القراءة** ، ط1، دار الثقافة ، ص 78.

من تلك التفاصيل لنقف على أبرز ما يتصل بالخطاب الشعري بوصفه المحور الأساسي لهذا الفصل من الدراسة .

إن الحديث عن الخطاب الشعري يرتبط بصورة وثيقة باللغة لأننا نعتقد بما قال ريفاتير من أن الخطاب الأدبي هو قبل كل شيء لعب بالكلمات [(1)] ، و أن اللغة في الخطاب الشعري هي غاية في حدّ ذاتها [(2)].و سلطة اللغة وعلاقاتها بطرفي الخطاب هي التي تصنع في النهاية خطابا متكاملا وهذه السلطة "سلطة تصورية تمارس تأثيرها على متكلمي اللغة ، وتدفع الأفراد إلى تبين نظم ترميز معينة تكون بمثابة أسس ثقافية للتفكير " [(3)] ، ويبقى للخطاب الشعري العربي المعاصر شيء من الخصوصية تجعل من الصعب دراسته بمعزل عن سياقه الخارجي فهو "لم ينشأ من العدم ، بل نشأ بارتباط وثيق بموروث شعري وتاريخي و فكري فاعل ومؤثر ، كما أنه ظل يحافظ على صلته الوثيقة بالواقع الاجتماعي و التاريخي و النفسي بكل تبايناته المعقدة ، واستلهم الكثير من إنجازات وتجارب حركة الحداثة في الشعر العربي والعالمي و في بقية الفنون و الآداب " [(4)] .

و الشاعر المبدع هو الذي يستطيع أن يستثمر الطاقات اللغوية لنصه في دفع المتلقين إلى تبني أفكار أو قبولها أو الاعتراض أو الرفض أو غيرها من المقصديات التي يحملها النص وهذا "بمثابة انتقال من مركزية مفهوم اللغة إلى مركزية مفهوم الخطاب ،و إذا كان التركيز على اللغة يعني التركيز على الكلام أو الكتابة التي ينظر إليها موضوعيا بوصفها سلسلة الأنساق التي تنطوي على ذوات فإن التركيز على الخطاب يعني التركيز على اللغة من حيث هي نطق أو تلفظ مما يعني إدخال الذوات الناطقة في الاعتبار " [(5)]، و من هذا المنطلق نرى كما يرى بعض النقاد العرب أن الخطاب الشعري العربي المعاصر "خطاب مفتوح وموجه نحو الآخر ، وهو

---

(1) مفتاح ،محمد (1992) .**تحليل الخطاب الشعري** ، ط3،الدار البيضاء وبيروت ، المركز الثقافي العربي،ص40.

(2) سرايعة،ياسين،إستراتيجية القراءة وتوليد الدلالة في الخطاب الشعري عند أحمد عبد المعطي حجازي،**مجلة العلوم الإنسانية**، جامعة الجزائر ، (ع 42) ، السنة السابعة ، صيف 2009.ص 4 .

(3) إبراهيم ،عبدالله و الغانمي ،سعيد وعلي،عواد (1996) **معرفة الآخر :مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة**،ط1، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي ، ص 23.

(4) ثامر،فاضل (1987) **مدارات نقدية:في إشكالية النقد والحداثة و الإبداع**،بغداد/دار الشؤون الثقافية العامة،ص227.

(5) كيرزويل،أديث(1985) **عصر البنيوية :من لفي شتراوس إلى فوكو** ، ترجمة :جابر عصفور، بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ص 169 وما بعدها.

مأهول برؤى و هموم إنسانية فردية و اجتماعية حقيقية "[1] وهذا يقودنا إلى الإشارة إلى بعض أبرز مكونات الخطاب الشعري المعاصر للإفادة منها عند الوقوف على أنماط الخطاب في القصيدة الطويلة المعاصرة .

الخطاب الشعري ..خطاب فكري

يمكن القول إن الخطاب الشعري المعاصر هو خطاب فكري ، و كثير من المحاور والأبعاد التي يمكن أن تندرج تحت الخطاب الشعري المعاصر هي بصورة أو بأخرى امتداد لخطاب يحمل فكرا ما ، و نقدر أن هذه الأبعاد و المحاور يمكن للخطاب الشعري المعاصر أن ينتظمها جلّها في خطاب **فكر وعظي/تعليمي ، أو خطاب فكر نقدي ، أو خطاب فكر ثوري، أو خطاب فكر تأملي فلسفي .**

الخطاب الفكري

بدأ الخطاب الفكري يتموضع في القصيدة المعاصرة الطويلة على الأخص - متزامنا مع التحولات الجوهرية التي أصابت تشكيل القصيدة و رؤاها ، بدءا من التحول عن الغنائية التقليدية وسيطرة الأنا و عواطفها المكثفة على القصيدة وصولا إلى الحداثة الشعرية و ما بعدها،لكن هذا الخطاب احتاج إلى مرحلة مخاض عسير ليصل إلى موقعه المؤثر و الفعال في الرؤية الشعرية المعاصرة ،وتأثر بمؤثرات عديدة رافقت الواقع الشعري العربي المعاصر .

إن الشاعر المعاصر في سعيه إلى صوغ خطاب فكري متكامل مرّ بتجارب عديدة وشهد أحداثا فاعلة قبل أن ينتهي لغايته ، فقد تأثر بالواقع الذي كان زاخرا بالمتناقضات الحضارية ، و متخما بالهزائم السياسية ، و الجراح الاجتماعية ، و أجواء القمع و الاضطهاد والتعسف الذي مارستها كثير من الأنظمة العربية ضدّ أبنائها، وتزامنت هذه الأحوال مع انفتاح مطلق وغير واع -في كثير من جوانبه - على التجربة الغربية "و دون حرص كبير على الموروث الشعري و التاريخي ، لأنه الشاعر العربي - كان منبهرا حد الدهشة والاستلاب بنزعات التجريب و الحداثة الغربية لدرجة أنه لم يكن قادرا و خاصة في السنوات الأولى المبكرة من الموازنة بين متطلبات الحداثة من جهة و متطلبات الأصالة و الموروث و الموقف

---

[1] ثامر ، المرجع السابق،ص228.

الفكري الواضح من جهة ثانية "[1] و لعل هذا ما أفرز بعض الخطابات الفكرية التي لا تخلو من ملامح التطرف و الشذوذ و الغرابة عن الوسط الذي نشأت فيه.

و من العوامل الأخرى التي أسهمت في بلورة الخطاب الشعري الفكري تصارع كثير من التيارات و الاتجاهات الأيديولوجية في الساحة الفكرية ، و تباين الأصوات و الروافد والمؤثرات النقدية التي متحت منها التجربة الشعرية الحديثة ، و على الرغم من القسوة و الحدة التي اتسمت بها تلك التجاذبات في بعض الأحيان إلا أن ذلك كله جاء لصالح الخطاب الشعري الفكري بصورة عامة ، فصقل ما شابه من نتوءات خارجية ، و صقى ما حوى من شوائب داخلية ، ولعل من أبرز النماذج الدالة على ذلك تلك الأطروحات التي قدّمها شعراء مجلة (شعر) ونقادها و ردود الأفعال التي قابلت تلك الأطروحات .

ولا يفهم مما سبق أن الخطاب الشعري الفكري قد وصل إلى حالة مثالية من الانسجام والتوافق ، لكنه أصبح أكثر منطقا و عقلانية و تنظيما، و أكثر استنادا إلى الوعي و الإنصاف واقترابا من الرؤية المتكاملة المتوازنة ، و أكثر تلبية للحاجات الفكرية المختلفة و التوجهات المتباينة.

و مع أن الأبعاد التي انتظمها الخطاب الفكري متعددة و أنواع الخطاب الآتية يمكن أن تعدّ أبرزها إلا أننا نفضل الاقتصاد في تشعيب الرؤى الفكرية خشية الانزلاق في مأزق التعميم في الأحكام التي يمكن أن نقف عليها من جهة ، و لإمكانية فصل خطابات شعرية أخرى تحمل تقاطعات عديدة مع الخطاب الفكري لكنها قادرة على الاستقلال بخطاب خاص بها من جهة أخرى ، وهذا مسوغنا للوقوف على أبرز الأبعاد الفكرية التي حملها الخطاب الشعري المعاصر دون أن نفصل فيها القول ونعني هنا الخطاب الأيديولوجي، والخطاب العقائدي(الديني)، و نقف في ما يأتي وقفة موجزة على أبرز ملامح تلك الخطابات

البعد الأيديولوجي في الخطاب الفكري

تأثر الخطاب الشعري المعاصر -الفكري- بالمؤثرات الأيديولوجية التي تأثر بها الواقع السياسي و الاجتماعي العربي بصورة عامة ، وجلّ هذه الاتجاهات و الأنظمة يندرج تحت مظلة التأثير الغربي العام في كل ما هو عربي نسبيا- ومن ذلك ظهور الفكر الماركسي و الاتجاه

---

[1] ثامر ، المرجع السابق ،ص191.

الاشتراكي بما فيه من واقعية والتزام ، إضافة إلى الفلسفة الوجودية ،ثم الممارسات البرجوازية المنطلقة من فكر رأسمالي مقنّع ، فكثرت المصطلحات والتراكيب الدالة على الالتزام و أبرزها (أنا الجماعة) و العدل و الحق و المساواة ، وكذلك مصطلحات ارتبطت بالفلسفة الوجودية كالشك و اليأس و النفي ، والضياع و الحزن وغيرها ، لكننا نتجاوز التفصيل في هذه الخطابات أو الاستشهاد لها بنماذج شعرية لأسباب نقدر أنها جوهرية يمكن أن نوجزها في ما يأتي :

- انتهاء كثير من هذه الخطابات الفكرية بفعل انتهاء الأيديولوجيات التي انبثقت في الأصل عنها ، أو تغير كثير من الآراء و الفلسفات التي نشرتها و انقلاب أصحابها عليها، وهذا كله مرتبط بالتغيرات السياسية و الحزبية العالمية التي أفرزت اتجاهات أيديولوجية جديدة و غير مستقرة ، "و الانقلابات الداخلية الكثيرة و المتوالية، واختلاف الأنظمة السياسية و الاقتصادية ، وتصارعها المرير في الوطن العربي ، وتأثر الفرد بهذا الصراع الطويل المستمر ،وترقبه لنهايتها التي لا تأتي ، ثم التراجع التاريخي للعرب في الربع الثالث من القرن العشرين "[1] ، ولهذا كان الخطاب الأيديولوجي في الشعر العربي المعاصر بصورة عامة (خطابا مؤقتا).
- انعدام الانسجام و التوافق بين هذه الخطابات الفكرية و الواقع العربي الذي يحمل خصوصية بيئية تختلف اختلافا جوهريا في كثير من القيم و الاتجاهات التي نادت بها تلك الأيديولوجيات .
- إن كثيرا من تلك الانتماءات الفكرية و الأيديولوجية لم تكن سوى مظاهر وقشور خارجية هشة غير نابعة من اعتقاد راسخ أو إيمان عميق بها ، أو بتأثيرات آنية يثيرها موقف أو حدث تبدأ به و تنتهي بزواله ، أو لحالة من عدم الوعي التام بحقيقة المنهج الأيديولوجي الذي ينتسب الشاعر إليه وكذلك تغيير كثير من الشعراء لمواقفهم وثوابتهم بقناعة أو بغير قناعة .

البعد الديني في الخطاب الفكري

لم ينفصل الدين أو المعتقدات المقدسة لدى الشعوب عن الحياة أو الفكر الذي يظهر في كل عصر من العصور ، ولذا ارتبط الفكر الديني في الخطاب الشعري المعاصر بالبعد الأيديولوجي أكثر من غيره من الأبعاد الفكرية الأخرى ، فكثير من الشعراء الذين اتخذوا اتجاها

---

[1] الساعي،أحمد بسام (2006) **حركة الشعر العربي الحديث من خلال أعلامه في سورية**، دمشق ، دار الفكر،ص454.

ماركسيا على سبيل المثال اصطدموا بشدة مع الفكر الديني الملتزم لتعارض مفهوم الالتزام الديني مع مفهوم الالتزام الماركسي، و دار جدل كبير حول العلاقة التي تربط بين الدين والأدب ولا مكان لبسطها هنا ، بل إننا نقدر أن الخطاب الديني في الشعر العربي المعاصر جدير بأن يفرد بدراسة مستقلة تقف على محاور قيمة تتصل به أبرزها : العوامل المؤثرة في نشأة الخطاب الديني في الشعر العربي المعاصر ، و أبرز المرجعيات التي اتكأ عليها ذلك الخطاب ، ثم أنماطه و تشكيلاته البنائية .

ونشير إلى محور أساسي ارتبط بالخطاب الفكري ذي البعد الديني هو تلك المرجعيات التي شكلت رافدا للخطاب الديني ، فقد انصرف الشعراء المعاصرون إلى توظيف الموروث الديني بطاقاته كافة في قصائدهم الشعرية فظهر توظيف المعتقدات الإسلامية ، و النصرانية والتوراتية و الوثنية وغيرها ، لكن الخطاب الفكري ذي الطابع الديني شاع فيه توظيف بعض الرموز بوصفها رموزا فكرية إنسانية الرؤية ، و إن كان بعضها في الحقيقة التاريخية يعدّ رمزا للتمرد و الانحراف و الخروج عن جادة الحق و الإجماع ، و من أشهر الرموز التي وظفها الشاعر العربي المعاصر بالوصف الذي مضى: الحلاج ، و النفري ، و الخيام ، و المعري ، وبعض شخصيات الخوارج ، و الشيعة ، والمسيح، و الخضر ، إلى جانب مجموعة من رموز الأساطير و المعتقدات الوثنية لمختلف الحضارات.

و نحاول في الآتي أن نقف وقفة واعية ما استطعنا إلى ذلك سبيلا - لبيان الخطاب الشعري المعاصر في القصيدة الطويلة من خلال النماذج الدالة ، و التحولات الهامة التي مرّ بها هذا الخطاب .

الخطاب الوعظي /التعليمي

على الرغم من التقدم الكبير الذي أحرزته القصيدة المعاصرة على مستوى التشكيل والرؤية إلا أن هذا لم يمنع من أن تكون في بعض التجارب الشعرية و بفعل ظروف معينة سنشير إلى أبرزها لاحقا - مستويات متفاوتة من الضعف في الخطابات الشعرية ، لعل أضعفها في تقديرنا الخطاب الوعظي ذي الطابع التعليمي الذي ظهر في كثير من نماذج القصيدة الطويلة.

و إن كنا نقدر القيمة التي يحويها الخطاب الشعري الوعظي أو التعليمي على نحو ما ، إلا أن التطور الذي أصاب مختلف جوانب الحياة ، و النضج الفكري و الفني الذي نفترض

تحققه لدى الشاعر و المتلقي يجعلنا نقلل من قيمة هذا الخطاب الشعري ، إلا أنه يبقى حاضـــرا ومعبرا عن مرحلة من مراحل تحول الخطاب الشعري المعاصر.

ومن نماذج القصائد الطويلة التي برز فيها الخطاب التعليمي/ الوعظي بفعل المباشـــرة والتقريرية العالية التي تصل حدّ النثر قصيدة محمد الفيتوري "سقوط دبشليم" و هـــذه القـــصيدة "الديوان" على الرغم من توظيف الرموز التراثية فيها (كدبشليم /وبيدبا/وبعض شخصيات كليلـــة ودمنة) إلا أن هذا التوظيف جاء سطحيا في الصورة النهائية ليبرز بعض القـــيم و التوجيهـــات العامة التي يمكن أن ترد على لسان أي شخصية، ومن ذلك ما نجده في المقطع الذي يعبر فيـــه الشاعر عن أهمية عدم الاغترار بالمال أو الجاه الذي لا يحقق لصاحبه السعادة في كثيـــر مـــن الأحيان ، يقول :

-أخائف أنت ؟

... وهب دبشليم مغضبا

وقال بيديا :

-تنام يا مولاي مهموما ، وتصحو متعبا

واعجبا

تلبس تاجا من ذهب

وجبة من الحرير و القصب

وحولك الحراس بالآلاف

ثم تخاف

أهذه خاتمة المطاف ؟ [1]

وعلى الرغم من وجود الحوار و أفعال السرد و غيرها من التقنيات المعاصـــرة إلا أن الخطاب بقي عاما يحمل طابع التوجيه و الإرشاد، و هو ما نجده على نحو أكثر مباشـــرة فـــي المقطع الذي يقول فيه :

تقول لي يا دبشليمُ

وابتسامة الغضب

تنصب ما بيني و ما بينك

---

[1] الفيتوري ،المصدر السابق،ج1، سقوط دبشليم ، (داخل السرير الملكي) ،ص 382.

جسرا من لهب

-أطبق فمك

حكمة هذا العصر أن تطبق عينيك

طويلا و فمك

يا دبشليم الحق صوت الله

وكلمة الحق هي الحياة

فلا تضق ذرعا

إذا تحركت بها الشفاه [1]

ونلاحظ أن غرض التعليم و الوعظ يظهر جليا في جمل كقوله :(حكمة هذا العصر أن تطبق عينيك /الحق صوت الله / كلمة الحق هي الحياة) ، لكنه في مقطع آخر يكاد يخرج من كونه شعرا ليصير لغة عادية وعبارات يمكن إسنادها إلى خطبة لا إلى قصيدة ، يقول :

اعلم أن الموت حق ، و الحياة باطلة

و المرء لا يعيش مهما عاش إلا ليموت

وكل صرخة مصب نهرها السكوت

وأروع النجوم هاتيك التي

تضيء درب القافلة

حين يغطي العشب ذكرياتنا

وتشهق المأساة في البيوت [2]

فلولا بعض الجمل الختامية في هذا المقطع لما أمكن لنا أن نعد هذا الكلام شعرا بالمعنى الدقيق للشعر ، و لا يكتفي الشاعر ببث هذه الحكم والمواعظ على لسانه أو على لسان بيدبا ودبشليم ،بل إنه يوظف الحوار على ألسنة الحيوان والطير كما في كليلة ودمنة - لكن دون أن يتجاوز هذا الخطاب الذي يمتد على طول القصيدة ، يقول:

وقالت البومة للطاووس:

-لولا صورتي الكريهة الدميمة

ما كنت تمشي الخيلاء معجبا

---

[1] الفيتوري ، المصدر السابق ، (حوار) ص 384.

[2] المرجع نفسه ، (كتابة منسية) ص 392.

بريشك الجميل

فابتسم الطاووس ضاحكا وقال :

-صدقت يا سيدتي الحكيمة

فكبرياء الكبر تعني قمة الذل في الذليل

وكثرة الكثير ،قلة القليل [(1)]

و ارتبط ظهور هذا الخطاب الشعري بكثير من القصائد التي لجأ شعراؤها إلى توظيف الحكايات الشعبية و القصص و الأخبار على نحو تقليدي دون إحداث مفارقات تصويرية أو بُنى تضاد في بنية الحكاية الأصلية ، فاقتصرت على الموعظة و الاعتبار و الوقوف على مـواطن الحكمة التي تحملها الحكاية ، وقد بدا لنا ذلك في بعض القصائد التي استشهدنا بها في مواضـع مختلفة عن هذا الموضع كقصيدة "مقتل زهران "لصلاح عبد الصبور التي استخدم فيها الشاعر بعض التقنيات الفنية المعاصرة كما ذكرنا - إلا أنها في خطابها لم تتجاوز الغـرض التعليمـي الممزوج بالوعظ و الاعتبار،مع الاقتراب في بعض المواضع من النثر

ومثل هذا الرأي ينسحب بعضه على قصيدة خالد الكركي رجع الصهيل و إن كانت من الناحية الفنية تظهر وعيا أكبر ، و لها من الحداثة الشعرية حظ أوفر ، فالقصيدة تتحـدث عـن التضحية بما يعد من أغلى ما في الوجود الأبناء في سبيل الوفاء بالعهـد ، ورفـض الـذل والخضوع ،كما في المقطع الذي يكشف فيه الشاعر عن قرار بطل القصيدة وزوجتـه -حـسب الحكاية الشعبية التي يثبت موجزا لها في مقدمة القصيدة - بأن يضحيا بابنيهما (علي و الـسيد) للحفاظ على المدينة والمستجيرين بها ، يقول :

قم في الجموع أبا عليّ

فالمدينة صاغها الرحمن من غيم و من شفق

وصارت موئل الأحرار

رايتها شهيد أو نبي

قم في الجموع

السيد الغالي جناحك

ثم يكتمل النهوض فقد

أطل عليكما الغالي عليّ

[(1)] الفيتوري ، المصدر السابق ، (البومة والطاووس) ص 398.

وأنا أحدق في المدى

وأصير من نفسي إليّ

وألمّ أزهار الرؤى

أغلى الحكايا

من وجوه صغارنا

إذا أشرقوا صبحا عليّ

أوّاه يا ابن العمّ

جاؤوا

قد عرتهم لهفة للصاحبين الغائبين

وأوقدوا نار السرى في جانحيّ

فانهض

سنفديهم

وإن صرنا قرابين المدينة

سوف تمنحنا الرضا

فانهض إلى عتبات مجدك

في الزمان الوعر

رايتك الضحى

واجعل دم الأعداء وشما في يدي [(1)] .

و مع أن الشاعر حاول في نهاية القصيدة أن يتحول بخطابه إلى التحريض و الثورة إلا أن الطابع العام الذي غلب على خطاب القصيدة هو الوعظ و العظة ،والإيحاء بقيمة التضحيات التي يجب أن تقدم في سبيل الحفاظ على الثوابت و القيم المثلى ، و هذه القيم تبقى بصورة عامة ضمن الأطر التعليمية .

خطاب النقد الشعري

مال خطاب الشعراء المعاصرين بعد بداية النصف الثاني من القرن الماضي إلى النقد بصوره المتعددة أكثر من الوعظ و التعليم ، و هو ما أدى إلى تراجع النزعة الذاتية و سيطرة الموضوعية على بنية القصيدة المعاصرة ، و يمكن القول إن هذا التحول في الخطاب الشعري

---

(1) الكركي ، المصدر السابق ، ص 26 -29.

قد جاء نتيجة لعدة عوامل دفعت الشاعر المعاصر للتفاعل مع القضايا الحيوية التـــي تمـــسه أو تحيط به ، و تتطلب منه أن يتخذ موقفا أو أن يقدم رؤية متكاملة للواقع الجديد ، ولعل العوامـــل التي جعلت القصيدة المعاصرة تميل إلى الطول هي في جزء كبير منها ذاتها التـــي أوجـــدت تحولات جوهرية في الخطاب الشعري المعاصر .

و النقد الذي حمله الخطاب الشعري في القصيدة الطويلة كان يحمل صبغة موضـــوعية ظهرت بصورة جلية في خطاب النقد السياسي ، و النقد الاجتماعي ، ونقـــد العقليـــة العربيـــة والموقف الحضاري للأمة ، و يبدو منطقيا جدا هذا التحول في الخطاب الـــشعري الـــذي جـــاء متماشيا مع التحولات الحادة التي عصفت بالأمة و الشاعر جزء منها .

ففي **خطاب النقد الاجتماعي** تطرقت القصيدة الطويلة لجملة من القضايا الاجتماعية التـــي أرقت الشعراء المعاصرين ، كالفساد الاجتماعي ، و الانحلال الخلقي ، و التفاوت الطبقي الـــذي أوقع ظلما فادحا على الشريحة الأكبر من المجتمع العربي، و أولى الـــشعراء جـــل اهتمـــامهم للوقوف على معاناة الطبقة الكادحة ، وقضايا الفقر و الجوع و الحرمـــان و ضـــياع الحقـــوق والاستغلال ، و الطمع و الجشع ، والتغير الذي أصاب منظومة القيم الأخلاقية كانتشار الكـــذب والنفاق و الرياء وغيرها من العيوب و السلبيات التي أخذت تنتشر على نحو مؤلم في المجتمـــع العربي .

و من القصائد الطويلة الريادية التي حملت خطاب النقد الاجتماعي قصائد بـــدر شـــاكر السياب التي أشرنا إليها في موضع آخر وسياق مختلف و أهمها : المومس العميـــاء ، وحفـــار القبور ، و الأسلحة و الأطفال ،وغيرها ، فالمومس العمياء و حفار القبور نماذج اجتماعية تعبر عن الفساد الاجتماعي والواقع المتردي ، "فالمومس العمياء" تحمل نقدا لفكر الإقطاع الذي استغل الفقراء و استعبدهم ، وأفرز الاستغلال الجسدي للمرأة بدافع الصراع بين الفقر و الحاجة والقيم "وحفار القبور" خطاب نقد للمجتمع غير المتكافل بما فيه من حرمان و فقـــر وجـــوع و أحـــلام متشظية ، و أمراض اجتماعية مزمنة .

و نجد الخطاب ذاته في قصيدة "مشاهدات دامية في مدينة لا مبالية " لمحمد أبو سنة ، إذ نجد أن العتبة النصية للقصيدة تحمل دلالات ترسم فضاء متسعا للتوقـــع مـــن خـــلال عبـــارة "مشاهدات دامية" التي يزيد من عمق القسوة التي تحملها جملة "في مدينة لا مباليـــة " ، فقتامـــة الصورة التي يؤسس لها العنوان توحي للمتلقي بحجم المأساة و نوع الخطاب الذي يحمله النص.

و الشاعر يوجه في النص نقدا للممارسات الاجتماعية و بعض الظواهر السلبية التي بدأت تنتشر بين الناس على نحو يوحي بمدى التفكك و انعدام التكافل بينهم ، بل إن الديوان كله (تأملات في المدن الحجرية) يحمل خطاب نقد اجتماعي شامل ويكشف عن كثير من التحولات و العيوب التي تنتشر في المجتمع ، يقول :

-يسألني الشاعر

عن معنى حكمتنا التاريخية

.... و رأيت عجوزا يسقط بين العجلات

دون مبالاة

يمضي المارة ..

امرأة تلد على قضبان قطار

وجريمة قتل عند المسجد

كان القاتل يصعد

و المقتول تصافحه الأقدام [1]

وهذا المقطع يكشف عن تردي العلاقات الاجتماعية بين الأفراد من خلال المفارقات التصورية التي يقدمها الشاعر و التي تسهم في إيصال الخطاب النقدي الذي يؤرقه على نحو فني متكامل من خلال تعرية الواقع الأليم الذي يحياه الناس ، يقول :

إني سأُقتل

لا تسألني من سيقتلني

الحقد ؟

منتشر في هذا الموسم

من يقتلني ؟

اليأس ؟

-سيد هذي العاصمة الخرساء

الحب؟

-لم يدخل قلب مدينتنا منذ احتلته البغضاء

الليل؟

---

[1] أبو سنة، محمد (1985) ، الأعمال الشعرية تأملات في المدن الحجرية، القاهرة ، مكتبة مدبولي، ص 137

مذ رحل العشاق و مات الشعراء

لم تسكنه غير خفافيش الدماء

الخوف ؟

أغلب ظني أن الخوف هو القاتل

أغلب ظني أن الأمن هو المقتول [1]

فهذا المجتمع أصبح مخيفا لا يوجد فيه إلا الحقد ، و اليأس ، و البغضاء التي حلت مكان الحب ، وليل المدينة لا يسكنه إلا رموز القسوة و الوحشية ، و الخوف أصبح سيد الموقف والأمن هو المقتول .

لكننا نشير إلى أن خطاب النقدي الاجتماعي في القصيدة الطويلة اتسم في بعض الأحيان بالعنف و الشدة من قبل الشعراء على نحو لا يخلو من بعض المبالغة و الإجحاف ، و في بعض الأحيان كان هذا الخطاب النقدي يتحول إلى خطاب سبّ وشتم و إهانة كما يبرز في عدد من قصائد نزار قباني ، و عبد الوهاب البياتي ، و صلاح عبد الصبور ، و مظفر النواب ، و أحمد مطر غيرهم.

أما **خطاب النقد السياسي** فإنه يكاد يكون من أبرز اتجاهات خطاب النقد الشعري المعاصر ، و قد مرّ بمراحل و تحولات جوهرية عديدة و أفرز نتائج متباينة ، إذ إن الواقع السياسي المضطرب و الانتكاسات و الإخفاقات التي تعرضت لها الأمة -و الوضعية السياسية من أسبابها - دفعت الشعراء إلى نقد الواقع السياسي و الفساد الذي بدأ يستشري في جسد السلطة السياسية ، و مما أسهم في ارتفاع هذه النبرة الخطابية تسارع الأحداث السياسية و نتائجها الكارثية في كثير من الأحيان .

وتعددت التقنيات التي استخدمها الشاعر المعاصر لتوجيه نقده السياسي للسلطة ورموزها، ومال كثير من الشعراء في ظل الأوضاع السياسية المتردية و تراجع الحريات العامة إلى التلميح أو استخدام تقنيات القناع و توظيف الرموز والأساطير و الحكايات والإسقاطات التاريخية ، وقد واجه كثير من الشعراء متاعب جمة نتيجة لخطاباتهم النقدية و مواقفهم من السلطة و الواقع السياسي .

---

[1] المصدر نفسه ، ص138 -139.

ومن الشعراء الذين أكثروا من نقد الواقع السياسي أدونيس الذي كان في الحقيقة ينقد كل شيء ، يقول في قصيدته الطويلة "إرم ذات العماد " في المقطع الذي عنوانه " العصر الذهبي :

-" جرّه يا شرطي ... "

-" سيدي أعرف أن المقصلة

بانتظاري

غير أني شاعر أعبد ناري

وأحب الجلبة"

-" جُرّه يا شرطي

قل له إن حذاء الشرطي

هو من وجهك أجملْ"

آه يا عصر الحذاء الذهبي

أنت أغلى أنت أجمل [1]

و هذا العصر الذي يصفه الشاعر بأنه عصر ذهبي ما هو في الحقيقة إلا عصر أسود سادت فيه لغة البطش و القسوة و الفساد السياسي.

و من الشعراء الذين برز الخطاب النقدي في قصائدهم الشاعر ممدوح عدوان ، ففي قصيدته "قصيدة ينقصها شهيد" التي قالها في حصار بيروت يظهر خطابه النقدي شاملا على مستوى السلطة ورموزها ، و الشعب بفئاته المتخاذلة و الموالية ورفض مطلق للواقع كله يقول :

يا أيها الأهل الذين يعبئون عكاظ

يلزمني شهيد

يا أيها الأهل الذين تزاحموا في السوق

ساقهم الولاة كما تساق النوق

حولهم دعاة الأمر جوفا صارخين،

كما يصيح البوق

يلزمني شهيد

....

[1] أدونيس ، أغاني مهيار ، ص 252.

يا أيها الشعب المكبل بالقيود

و أيها الشعب المكبل في الوعود

و أيها الصحفي و المذياع و الأستاذ

يلزمني شهيدْ [1]

ثم ينتقل في مقطع لاحق ليقارن بين ظلم البلاد ممثلة بالسلطة و ظلم الأعداء حتى صـــار يشتهي الموت على يد الأعداء و الشاعر يجاهر بمشاعره تجاه السلطة السياسية و رموزها دون مواربة أو تلميح ، يقول :

فالسجون لدى العدو ، اليوم،

أرحم من سجون بلادنا

و الأسر أرحم من تجبر أهلنا

-إذلال ذي القربى أشد مضاضة

والقتل قتل حيثما أهوى

لكي لا نشتهي عيشا مع الأعداء

صرنا نشتهي موتا على أيديهم

و شوارع المدن الصغيرة ، في القتال

أعز من دول تخاف كرامة الأبناء تحمي ثغرها الخطب

فيجيبني الطاغوت :

"إنا ها هنا عرب " [2]

لقد كانت التحولات كبيرة على المستويات كافة ، و التغير الذي حدث كان هائلا إلى الحدّ الذي يصلح معه الاستشهاد بقول سميح القاسم في قصيدته الطويلة "بعد القيامة" :

ولا يسع المرء

إلا أن يكابد الدهشة

إزاء الاختلال الرهيب

في الأعراف و المعايير

---

[1] عدوان ، المرجع السابق ، 61.

[2] المرجع نفسه 66 -67.

سقوط المعادلات دفعة واحدة
ناهيك عن ورقة التوت [1]

و من المحاور التي طالها الخطاب النقدي في القصيدة المعاصرة إضافة للمحور الاجتماعي و السياسي ، **نقد الذات العربية** ، فقد وجه كثير من الشعراء سهامهم النقدية إلى الذات العربية ممثلة بالموقف السلبي من التراث ، و نقد موقع الأمة في مسيرة الحضارة ومكانتها بين الشعوب الأخرى ، إضافة إلى نقد العقلية العربية بكل ما تحمله من قيم و عادات وأعراف وسلوكات ، وقد ظهر هذا الخطاب عند كثير من الشعراء الذين حاولوا الاشتهار بالانتساب لقضايا عامة كما نجد عند نزار قباني الذي كان يلح على قضية التخلف العربي والرجعية زاعما تبنيه لدعوى التحرر و إنصاف المرأة .

أما الموقف من التراث و التجديد أو المعاصرة و الأصالة فإنها من القضايا المشتهرة التي دار حولها جدل كبير وتعددت فيها الآراء على نحو لا فائدة من تكراره ، إلا أننا نشير إلى موقف الشاعر أدونيس من التراث في خطابه الشعري و غير الشعري ، إذ إنه ما فتئ يهاجم التراث العربي ويسخر منه ويعمد إلى تشويهه [2] ، و ممن أجمل الرد على كثير مما جاء به أدونيس إحسان عباس حين قال :" " إن عددا من هؤلاء ينتمي إلى أقليات عرقية ودينية و مذهبية ، و الأقليات تتميز عادة بالقلق و التساؤل و عدم الاستقرار ، ومن ثم تذهب إلى التشكيك في بعض الثوابت علها تتخلص من بعض الأوضاع و المواضعات عن طريق محاولة تخطي الحواجز المعوقة تاريخيا وتراثيا ، بهدف الالتقاء على أصعدة أخرى من الأيديولوجيات الجديدة،وفي هذه المحاولة يصبح التاريخ عبئا و التخلص منه ضروريا،أو يتم اختيار" الأسطورة الثانية"لأنها تعين على الانتصاف من ذلك التاريخ بإبراز دور تاريخي مناهض " [3] .

و من الشعراء الذين أكثروا من خطاب النقد الشعري في قصائدهم : أمل دنقل ، و نزار قباني ، ومحمود درويش ، و أدونيس ،وسميح القاسم ، و عز الدين المناصرة ، و أحمد مطر ، و مظفر النواب ، وخليل حاوي ، وممدوح عدوان وغيرهم ، لكن هذا الخطاب النقدي بدأ يتكثف في النقد السياسي حتى تحول إلى خطاب ثوري تحريضي .

---

[1] القاسم ، جهات الروح ، ص 105 -106.

(2) للمزيد:أدونيس ،علي أحمد(1971) **الآثار الكاملة**،مرثية الأيام الحاضرة، ط 1، بيروت، دار العودة ، ص 512 .

(3) عباس. اتجاهات الشعر العربي المعاصر ، ص 140 .

الخطاب الثوري/التحريضي

اتخذ خطاب التحريض و الثورة في القصيدة الطويلة صورتين أساسيتين في سلسلة التحولات التي طرأت على الخطاب الشعري المعاصر تزامنت أولاهما مع مرحلة ظهور القصيدة المعاصرة و مع الصراعات العربية المتعددة ، وكان الخطاب الثوري فيها موجها لاستثارة الحماسة و استنهاض الهمم والدعوة إلى الصمود و تقديم التضحيات و تحريض الشعوب العربية ضدّ قوى الظلم و الاحتلال و الاستعمار ، و ارتبط كثير من شعر هذه المرحلة بالصراع العربي الإسرائيلي وخاصة في ما قبل وبعد عام 1948و 1967 و 1973 و 1982، و ما تخللها من أحداث وصولا إلى عام 2003واحتلال بغداد في الحرب الأمريكية على ما يسمى الإرهاب ، ومن النماذج الريادية للخطاب الثوري نقف على قصيدة "سأقتلك" لصلاح عبد الصبور التي يؤرخ لها بعام 1956، يقول :

سأقتلك

من قبل أن تقتلني سأقتلك

من قبل أن تغوص في دمي

أغوص في دمك

وليس بيننا سوى السلاح

وليحكم السلاح بيننا

سنابك الجدود وقعها المهيب ما يزال

يموج في ذاكرة الأيام

ونورهم يختال فوق مفرق التاريخ

فمنهم الذي بنى حجارة الأهرام

لكي يمجّد الإنسان حين يشمخ الإنسان

ومنهم من بنى منارة الإسلام

لكي يقول الأنام : لا إله إلا الله [1]

---

[1] عبد الصبور ، المرجع السابق ، 92 -93.

و هذا الإصرار من الشاعر على قتل العدو ليس حبا بالقتل بل طلبا للثأر و انتقامـــا لأيـــام المرار و الألم التي ذاقها الشاعر و أهل وطنه فنجده يقسم أنه سيثأر، يقول :

أقسمت بالأهرام و الإسلام و السلام

سأقتلك

بكل ما سُقيت من مرارة الأيام

أغوص في دمك

أقسمت بالأخ الذي مضى ، وخلته بلا ثمن

في عامنا الماضي ، ولم يلف حول جسمه كفن

لأنه احترق

على تراب "غزة" البيضاء بالطائرة احترق [1]

أما الشاعر سميح القاسم فإن جلّ أعماله الشعرية تحمل روح الثورة و الرفض والتحريض والتمرد، بل لعله أكثر شعراء الأرض المحتلة ثورة وغضبا ، وهو يصرح بهذا في أكثـــر مـــن قصيدة و من ذلك قوله في قصيدة "فسيفساء على قبة الصخرة" :

القرمطيُّ فيَّ

يا فقراء الأرض

صلوا على النبيّ

هذا زمان الرفض [2]

هذا زمان الرفض [3] و الثورة و القتال حتى النهاية ، وصراع يعادل معنـــى الوجـــود لا خيار فيه إلا أن تكون القاتل أو المقتول ، يقول :

وارفضوا ميتة الذل ، صندوق أمواتكم خشب فاسد ، إن نعشي

المبطن بالمخمل الأرجواني أحلى و أغلى و أعلى

انهضوا وارفضوا

جثتي فوق أسدافكم نجمة تومض

فانهضوا

---

[1] عبد الصبور ، المصدر السابق ، ص94.

[2] القاسم ، سميح (1986) **شخص غير مرغوب فيه** ، عمان ، دار الجليل للنشر ، ص 98.

[3] إن الرفض الذي تعنيه الدراسة : هو ذلك الرفض المقرون بالرؤية و الفكر ، لا ذلك الذي يعني الرفض لأجل الرفض والوصول إلى موقف عدمي" لا يؤمن بالفعل والتغيير والثورة ،ويشجع على رفض كل ما هو سائد في الثقافة والتقاليد و الحياة " انظر: فاضل ثامر ، مدارات نقدية ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ص 192

و ارفضوا [1]

وتتعالى صرخة الشاعر الرافض لحياة الذل المشتاق للقاء الموت و تتحول الثورة إلى بركان غضب ينفجر في وجه أعداء الحياة ، يقول :

و أقسم بالتين و النفط و الصمت و اللغط و الخصب و القحط و الشهد

و السم و الورد و الدم و الجهل و العلم و الأمس و اليوم ، أقسم أني

أقاتل

و سوف أظلُ أُقاتلْ

و سوف أُقاتل

وسوف أظلُّ

ليولد حقٌ ويزهق باطلْ

وسوف و سوف ، علا و أسفَّ ، ودار و لفّ ، وجار و عفّ ، ومار و كفّ

وماذا ؟ وكيف ؟

إذن هكذا

سقوط إلى قمة الموت [2]

ويمكن القول إن بعض النماذج الشعرية التي ظهرت في هذا الخطاب خلط شعراؤها بين "خطاب الثورة" و "خطاب الإثارة" ،ذلك أن خطاب الثورة لا بدّ أن يكون معنيا برؤية عملية منظمة ، وتخطيط محكم للأفعال و النتائج وفق منهج محكم ، أما "خطاب الإثارة" فتعبير حماسي وليد لحظة ما ، أو رهين حدث يبدأ به وينتهي عنده .

أما الصورة الثانية لخطاب التحريض والثورة التي ظهرت في القصيدة الطويلة فإنها تعدّ نتاجا من نتاجات التحول التي مر بها الخطاب الشعري المعاصر ، ذلك أن الشاعر ونتيجة لمجموعة من الظروف الاجتماعية و السياسية و الحضارية لم يعد قادرا على الاكتفاء بالخطاب النقدي ، و أصبحت تطورات المرحلة تفرض عليه أن يتفاعل مع الوقائع بطريقة فعالة و هو ما كان من خلال التحول نحو الخطاب الثوري و ما فيه من تحريض و رفض و تمرد .

وبدأ صوت الشاعر يعلو معلنا رفضه لكثير من الأحداث السياسية ثم تحول الرفض إلى دعوة تحريضية ووقوف في وجه السلطة فقد " أفرز الخطاب السياسي في فترة السبعينات

---

[1] القاسم ، شخص غير مرغوب فيه ، ص 106.

[2] المرجع نفسه ، ص 110.

وخاصة ما بعد سنة 1973 كثيرا من التجاوزات و السلبيات بما انتهجته السلطة من صدام مع الفكر ، وقمع للمثقفين ، و استعداء على الحريات أو تكسير للأقلام ، أو زج بأصحابها في السجون ممن كانت لهم مواقف متصادمة مع الواقع السياسي و أدوات الحكم "[1] و تحول الخطاب الشعري نحو الرفض و التمرد ، و من القصائد الطويلة التي تحمل خطاب الرفض والثورة والتحريض و التمرد نقف على قصيدة نزار قباني "السيرة الذاتية لسياف عربي" ، وفيها يسخر من السلطة السياسية المستبدة و يدين أفعالها بأسلوب ساخر و متهكم ، يقول على لسان هذا السياف في المقطع الثالث من القصيدة :

أيها الناس :

أنا أملككم

مثلما أملك خيلي .. وعبيدي

و أنا أمشي عليكم

مثلما أمشي على سجاد قصري

فاسجدوا لي في قيامي

واسجدوا لي في قعودي

أولم أعثر عليكم ذات يوم

بين أوراق جدودي ؟ [2]

ثم يتحول إلى كشف سياسات السلطة المستبدة في قمع الحريات ،و التضييق على التعددية الفكرية ، و التفرد بالقرار ، يقول على لسان السياف:

حاذروا أن تقرؤوا أي كتاب

فأنا أقرأ عنكم

حاذروا أن تكتبوا أي خطاب

فأنا أكتب عنكم

حاذروا أن تنشدوا الشعر أمامي

فهو شيطان رجيم

---

[1] دربالة،فاروق(2005) **الموضوع الشعري :دراسة تحليلية في الرؤية و التشكيل في الشعر الجديد** ، القاهرة ،إيتراك للنشر و التوزيع ، ص 317 -318.

[2] قباني ، نزار (1988) ، تزوجتك أيتها الحرية ، بيروت ، منشورات نزار قباني ، ص 135.

حاذروا أن تدخلوا القبر بلا إذني
فهذا إثمه عندي عظيم
و الزموا الصمت إذا كلمتكم
فكلامي هو قرآن كريم [(1)] .

و يحاول البياتي أن يعلي من قيمة أي عمل يؤمن صاحبه بقيمته حتى و إن أودى بصاحبه لأن هذه السبيل هي التي تُخلِّد ذكرى المناضلين و الشعراء و العشاق و الثوار، يقول في المقطع السادس من قصيدة "الرحيل إلى مدن العشق" :

في عصر الإرهاب
والعشق الموت الثورة عائشة تبكي
وخزامى رحلت مولاتي -
رحل البحر إلى الصحراء
يتساقط الشعراء و العشاق و الثوار في زمن السقوط
ويكسرون
يتعفنون ويذبلون ويهرمون و يُهزمون
لكنهم بعد السقوط على الخرائط يتركون
بصماتهم كشهادة للقادمين [(2)]

الخطاب التأملي/الفلسفي

وهذا الخطاب يمثل في بعض جوانبه مرحلة مهمة من مراحل تحولات الخطاب الشعري المعاصر في القصيدة الطويلة بعد أن بدأت كثير من ملامحه تتحول إلى ظواهر حديثة في الشعر العربي المعاصر بصورة عامة ، و هذا الخطاب يرتبط على نحو وثيق بالذات الشاعرة و الرؤية الفكرية التي يحملها الشاعر ، و عمق التجربة التي يعبر عنها و أبعادها المختلفة .

[(1)] المصدر نفسه ، ص 136.
[(2)] البياتي ، المرجع السابق ، كتاب البحر ، ص 60-61.

و يمكن القول إن الخطاب التأملي بما فيه من صوت فلسفي قد جاء في مرحلة متأخرة من مراحل تكوين الخطاب الشعري في القصيدة المعاصرة ، و بعد ارتداد الشاعر إلى نفسه وانفتاحه على ذاته في مكاشفة مؤلمة ، وبعد وقفة تأمل ترنو إلى الوقوف على إجابات شافية للتساؤلات والحيرة و الاضطراب الذي بدأت نفس الشاعر تتشبع به ، و هذه الحالة من الانكفاء على الذات جاءت نتيجة لحالة الإحباط و الفشل الذي عاينه الشاعر في الواقع ، والصدمة التي عاناها من متوالية الانكسارات و الإخفاقات على كافة المستويات ، يضاف إلى ذلك التحولات الداخلية الخاصة التي مرّ الشاعر بها ، والتجارب المتباينة التي وقع تحت تأثيرها ، و ما رافقها من خواء روحي ، وتوتر وانقلاب في العلاقات الإنسانية بلغ حدّ "فساد الواقع الإنساني نفسه ، بكل ما يعنيه ذلك من معاني التبلد و التوجس و الغطرسة التي تهيمن على سلوك الإنسان ، في غياب المشاعر الرقيقة ، وتحت ضغط المادية النفعية و القلق و السرعة و التوتر و اهتزاز القيم و انهيارها "[1] ، و لا يظننّ ظان أن ذلك يعني عودة إلى الغنائية التقليدية المفرطة في إعلاء ذات الشاعر أو المحتفية بمشاعره الخاصة ، بل إن الشاعر المعاصر في الأغلب - استمر على ثوابت الحداثة الشعرية المتّزنة وظل يلازمه "الإحساس بوجود الآخر ، ...، و يتخيل متلقيا معينا ، حتى و إن كان هذا المتلقي يشكل الوجه الآخر لذاته ، أو يشكل تجسيدا استعاريا لقيمة مجردة "[2] ، وفي أحيان عديدة كان الخطاب التأملي موضوعيا بصوت الشاعر المسكون بهاجس الجماعة .

ويضاف إلى ما سبق أن العلم الحديث و القيم المادية الناتجة عنه كان لها دورها المؤثر في "ذلك الاهتزاز الذي تعانيه القيم الروحية ، و أثرها في شعور الفرد باغترابه الروحي ، وذلك لأن العلم الحديث يقوم على الاتصال بالعالم الموضوعي و لا يحاول بناء معرفة قائمة على الاتصال الروحي "[3] .

و من العوامل الأخرى التي أسهمت ولو بصورة جزئية في بلورة الخطاب التأملي تأثر الشاعر المعاصر بالرموز و الأساطير التي وظفها في قصائده ، و الدلالات التي تحملها تلك الرموز و الأساطير بدءا من طقوس الموت و الهجاء و السحر و العرافة التي وجد الشاعر جذورها في التراث العربي ، وصولا لانبهار حاد بالأساطير الأجنبية و الدلالات التي تحملها

---

[1] دربالة ، المرجع السابق، ص44

[2] دربالة ، المرجع السابق ، ص 45.

[3] دعيبس،سعد(1992) **تيار رفض المجتمع في الشعر العربي الحديث** ، الإسكندرية ، دار المعرفة الجامعية ،ص 126.

كأسطورة تموز رمز التجاوز و الانبعاث ، وبروميثيوس رمز الثورة و التمرد و التضحية ، وسيزيف رمز الإدانة و الفشل الدائم و المعاناة الأزلية ، و المعتقد النصراني بصلب المسيح وتحوله إلى رمز للتضحية و المعاناة ، وغيرها من التقنيات التي تؤسس لنشوء حالة تأملية ذات طابع فلسفي .

ولذلك جاء الخطاب التأملي بصوته الفلسفي مرتبطا بمجموعة من الظواهر التي أرّقت الشعراء و أثقلت أفكارهم أبرزها : **هاجس الموت و فلسفة الوجود ، ونغمة الحزن و المعاناة والإغراق في الذكريات و استرجاع الطفولة ، والشعور بالاغتراب** ، ويعدّ هذا التحول في الخطاب الشعري العربي المعاصر من أبرز التحولات التي أسهمت في بلورة الاتجاهات الشعرية لمرحلة ما بعد الحداثة ، ونقف في ما يأتي على بعض النماذج الشعرية للقصائد الطويلة ذات الخطاب التأملي بمظاهره الفلسفية المتعددة .

كان سؤال الحياة والموت و فكرة البعث من أكثر الظواهر التأملية التي وقف الشاعر المعاصر عندها - دون أن نغفل أثر الفلسفة الوجودية لجان بول سارتر وسواه و تعددت مواقف الشعراء من الموت ، فمنهم الهارب منه ،و منهم الخائف ، ومنهم من كان يطلبه ويتمناه ورافق ذلك كله أحاديث الخلود و البعث و معنى الحياة ، ومن القصائد الطويلة ذات الخطاب التأملي"جدارية محمود درويش " التي وقف فيها أمام الموت متأملا في تجربته الخاصة [(1)] ، ويلح فيها على رغبته في الحياة من خلال تكرار اللازمة " أريد أن أحيا " و "يا موت انتظر " [(2)] ولأن الشاعر سيصير ما يريد ، يقول :

سأصير يوما ما أريد

سأصير يوما طائرا ، و أسُلُّ من عدمي

وجودي . كلما احترق الجناحان

اقتربتُ من الحقيقة ، وانبعثت من

الرماد ، أنا حوار الحالمين ، عزفتُ

عن جسدي وعن نفسي لأكمل

رحلتي الأولى إلى المعنى، فأحرقني

---

(1) كتب محمود درويش الجدارية بعد اعتلال خطير أصابه اضطره إلى إجراء عملية جراحية حرجة انتهت بالنجاح لكنها جعلت الشاعر يشعر أكثر باقتراب الموت ، فسجل في هذه الجدارية عام 1999تجربة إنسانية مع الموت

(2) درويش ، الجدارية ، مصدر سابق ص 49 و ما بعدها.

وغاب ، أنا الغياب ، أنا السماوي

الطريد [1]

و بهذا التقديم الذي يمتلئ عنفوانا و إصرارا على الحياة ، و اعتدادا بالذات الحرة يعــود الشاعر عبر تقنيات الارتداد ليعاين التجربة ، ويكشف عن حقيقة العواطف و المــشاعر التــي كانت تستحوذ عليه ، فيصف اللحظة التي سقط فيها بين الحياة و الموت ،يقول :

الوقت صفر ، لم أفكر بالولادة

حين طار الموت بي نحو السديم ،

فلم أكن حيا و لا ميتا ،

ولا عدم هناك ولا وجود [2] .

ثم يتحول الشاعر إلى تجسيد الموت ويجعل منه ندا له ، معلنا أنه لا يــشعر برغبــة فــي الموت كما أنه لا يخشى كثيرا على هذه الحياة لكن المسألة مرتبطة بالفعــل و الإرادة وتبــصر حقيقة معنى الموت و الحياة ، يقول :

أيها الموت انتظرني خارج الأرض ،

انتظرني في بلادك ،ريثما أنهي

حديثا عابرا مع ما تبقى من حياتي

قرب خيمتك ، انتظرني ريثما أنهي

قراءة طرفة بن العبد . يُغريني

الوجوديون باستنزاف كل هنيهة

حرية ، وعدالة ، ونبيذ آلهة .../

فيا موت ! انتظرني ريثما أنهي

تدابير الجنازة في الربيع الهشّ،

حيث وُلدتُ ، حيث سأمنع الخطباء

من تكرار ما قالوا عن البلد الحزين

وعن صمود التين و الزيتون في وجه

الزمان وجيشه . [1]

---

[1] المصدر نفسه ، ص 12 -13.

[2] درويش ، الجدارية ، مصدر سابق ، ص 28.

و للحظة تنتهي عند الشاعر الحدود الفاصلة بين الحياة و الموت ، ويدرك أن الوجود في أي منهما أمر حتمي ، لكنه يرغب في أن ينتقل من الحياة إلى الموت و هو بكل قواه وعافيته ، لا يريد من الموت أن ينتهز ضعفه لينتقل به إلى عالمه ، يقول:

.. ويا موت انتظر ، يا موتُ

حتى أستعيد صفاء ذهني في الربيع

وصحتي ،لتكون صيادا شريفا لا

يصيد الظبي قرب النبع ، فلتكن العلاقة

بيننا وديّة وصريحة : لك أنت

ما لك من حياتي حين أملؤها

ولي منك التأمل في الكواكب :

لم يمت أحد تماما . [2]

و مع أن الخطاب التأملي في الجدارية معاينة خاصة لتجربة فردية مع الموت إلا أن القيم الفلسفية العظمى لجدلية الحياة و الموت التي تنتظم الخطاب تحمل طابعا موضوعيا ، وتصلح في كثير من مواضعها أن تكون شاهدا على تجربة إنسانية عامة وموقف شامل لعلاقة الإنسان بالموت و موقفه من حتميته .

و من صور الخطاب التأملي الفلسفي التي ظهرت في القصيدة الطويلة المعاصرة خطاب الحزن و الشكوى و الألم ، فقد " استفاضت نغمة الحزن حتى صارت ظاهرة تلفت النظر ، بل يمكن أن يُقال إن الحزن قد صار محورا أساسيا في معظم ما يكتبه الشعراء المعاصرون من قصائد " [3] و نغمة الحزن التي لقت القصائد المعاصرة كانت تعبر عن معاناة و أحزان إنسانية عامة متعددة المحاور إذ إن هذه الأحزان قد ارتبطت عند كثير من الشعراء "بالألم ، و الوحشة ، وكذلك القلق و الضياع ، و العجز و الحرمان و موت الحب و فقدان الثقة و انكسار الأحلام الجميلة " [4] ، و من نماذج القصائد الطويلة التي علا صوت الحزن فيها فوق كل صوت نقف على نموذج لعلي الجندي في قصيدة "سقوط قطري بن الفجاءة" ، فالقصيدة التي توزعت

---

(1) المصدر نفسه ، ص 49.

(2) درويش ، الجدارية ، مصدر سابق ، ص 51 -52.

(3) إسماعيل ، المرجع السابق ، ص 302.

(4) دربالة، المرجع السابق ، ص 44 -45.

في تسعة وعشرين نشيدا لم يخل مقطع من مقاطعها من نغمة الحزن أو المعاناة ، يقول في المقطع التاسع عشر :

... أحس هذه الليلة أني حزينْ
وأن حزني طفلة مريرة العيونْ
أحس في قرارتي تساقط الثلوج مرهفا هتونْ
وصوت ناقوس عتيق موجع الرنين؟
أحس يا جنيتي الخضراء أنني مقيّد إلى رحى ليلة الأنين
"يا متعب الجناح يا مروض الجبين
يا خائن العينين ،يا موزعا في إثر كل شهقة سوداء
يا مبحرا خلف نسائم الربيع في سفينة يهجرها الرجاء
أقلع عن الإبحار و الرجاء و الجنون [1]

بل إن بعض مقاطع القصيدة تشكل مفرداتها معجما غنيا بالمصطلحات و التراكيب الدالة على أجواء الحزن و الألم ، و صنوف المعاناة و المحن ، وبواعث الشقاء ، كما في المقطع الذي يقول فيه :

... وهكذا فإن آخر الطريق دائما مجرة من الظلام و الصقيع و الندم
وأن كل غرسة نغرسها في تربة الألم
يموت قبل أن تتفتح الزهور في غصونها...
تولد ميتة،
وهكذا يا دمية محنطة
يا هرة تأكل من جنينها
يقتلنا الحنقْ
نموت في دروب همنا الملولبة
نجنّ في غصون روحنا المعذبة
تهترئ المراوح الصيفية الحمراء في يميننا المضطربة
وتنسل الرياح من عيوننا دموعها المذوبة

[1] الجندي ، المصدر السابق ، ص202.

وهكذا نثير في طريق شوقنا زوابع القلق

ونهدر الحنان دون رغبة على شفاه وجدِنا الترقْ [1]

ولم يقف الخطاب التأملي /الفلسفي للقصيدة الطويلة المعاصرة عند حدود ظاهرة المــوت أو الحزن ، بل إن الشاعر المعاصر أعلن أنه وصل إلى حالة من الــشعور المريــر بالوحــدة والاغتراب الروحي لعدم التكيف الاجتماعي و النفسي ، "ودلالته الواضحة هي النفور من تعقد الحياة و الرغبة في البساطة " [2] وهذا ما دفعه للبحث عن بديل يؤنس وحشته في اغترابه فارتد إلى الماضي البسيط بذكرياته السعيدة ، ولحظاته الصافية و ما فيه من معاني الصدق و البراءة ، وقد تنبه النقاد و الشعراء أنفسهم إلى أن " العودة إلى زمن الطفولة و الهيام بأيامهــا و اجتــرار ذكرياتها مع أحلام اليقظة هو نوع من الفرار من الواقع الأليم " [3] .

ولم يقتصر خطاب الغربة في القصيدة المعاصرة على الغربة النفسية أو المكانية الذاتية ، بل إننا نجد من الشعراء وعلى الأخص شعراء الأرض المحتلة من شغله الاغتراب الجماعي أو غربة "شعب ممزوج بعذاب لا نهاية له ، وحنين لا يهدأ ، ليس نفيا ولا هجرة إنه مأساة أمــة كاملة ، ولذا فجراح الغرباء تشكل نزفا لا يجف وتساؤلهم عن مأساتهم يحمل سمات من الحيــرة يفجرونها في وجه الإنسانية كلها " [4] ، و من النماذج الشعرية التي حملت خطاب الغربة بما فيه من عذابات قصيدة سميح القاسم "تغريبة "و هي من الشاعر إلى محمود درويــش ، و الــنص على الرغم من الخصوصية التي يحملها الخطاب فيه إلا أنها تعبير صادق عــن مــشاعر كــل الغرباء من أبناء الأمة المضطهدين و المبعدين ، يقول :

يؤرخنا الحب والموت

في دفتر الأرض

تغريبة للمهاجر

وتغريبة للوطن

ونفضي بأسرارنا للقباب

---

[1] الجندي ، المصدر السابق ، ص 196.

[2] حسن فهمي، ماهر (1970) **الحنين و الغربة في الشعر العربي الحديث** ، جامعة الدول العربية ، قسم البحوث و الدراسات الأدبية ، ص 110 .

[3] المرجع نفسه ، 118.

[4] المرجع نفسه ، ص86.

ونتقش أحزاننا في القناطر

ونطلق من جرحنا عندليبا

يزلزل صمت الزمن ونعجن

بالدمع خبز المجازر

أتذكر ضرعا شهيا

رضعناه دون شهية؟

وزيتونة غادرتنا

كسائحة أجنبية

وعاشقة

ما رحمنا هواها

وظلت وفية ؟ [(1)] .

لكن اغتراب الشاعر العربي المعاصر لم يكن اغترابا "إنسانيا على مستوى رفض الحضارة ، بل هو على الأغلب اغتراب فردي أو جزئي أو مؤقت ، يظهر حينا ليختفي حينا آخر ، ويتشكل أشكالا مختلفة تبعا للظروف العارضة التي توجده ، إنه ليس اغترابا مبدئيا ينطلق فيه الشاعر من نظرة عامة إلى الحياة ، مبنية على عقيدة راسخة توجه هذه النظرة ، بل مجرد اغتراب رومانسي يستعذب فيه الشاعر النفي و الغربة بتأثير حدث خارجي مؤقت أو أزمة نفسية متأصلة فيه " [(2)] ، باستثناء التعبير عن الاغتراب الجماعي فإن له خصوصية تميزه عن الاغتراب الفردي.

و على الرغم من أن الحزن والألم و الغربة و مقارعة الموت و ما شاكلها من معان كانت أبرز المحاور التي قام عليها الخطاب التأملي في القصيدة الطويلة المعاصرة إلا أننا نجد لدى بعض الشعراء تأملات فردية حالمة يحاول الشاعر فيها أن يقتنص لحظة للفرح ، وصورة للسعادة و إن كان إطار الصورة قيدا داميا من المعاناة و الأحزان ، و يحاول أن يهرب من واقع مرير ليعيش في نشوة القصيدة ، و من نماذج هذا الخطاب ما نقف عليه في قصيدة محمود درويش "لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي " من ديوانه الأخير ، فالشاعر في هذه القصيدة يهيم في أجواء سرمدية من السعادة و الحبور ، فيعلو صوت الفرح على صوت الحزن ، وتخفق راية

---

(1) القاسم ، جهات الروح، ص 132 -133.

(2) الساعي ، المصدر السابق ،ص456.

الرغبة في الحياة بعد انتصارها على الموت ، و هو مسكون أولا و آخر بنبـع الحـب الـدافق المتمثل في وجود امرأة تجعل لكل شيء معنى ، يقول :

عصافير زرقاء ، حمراء ، صفراء ، ترتشف
الماء من غيمة تتباطأ حين تطل على
كتفيكِ ، و هذا النهار شفيف خفيف
بهيّ ، شهيّ ، رضيّ بزواره ، أنثوي
بريء جريء كزيتون عينيك . لا شيء
يبتعد اليوم ما دام هذا النهار
يرحب بي ، ههنا يولد الحب
و الرغبة التوأمان ، ونولد .. ماذا
أريد من الأمس ؟ ماذا أريد من
الغد ؟ ما دام لي حاضر يافع أستطيع
زيارة نفسي ذهابا إيابا ، كأني
كأني . و مادام لي حاضر أستطيع
صناعة أمسي كما أشتهي ، لا كما
كان .إني كأني. وما دام لي حاضر
أستطيع اشتقاق غدي من
سماء تحنّ إلى الأرض [(1)]

و تتوهج لحظة الفرح في داخل الشاعر حين يشعر أنه قد قبض على تلك اللحظـة فـيلح على رغبته في الاحتفاظ بها، و يردد أنه "لا يريد لهذه القصيدة أن تنتهي" بـل لا يريـد لهـذه الدفقات الجميلة من السعادة أن تنتهي ، يقول :

ليس المكان هو الفخ
ما دمت تبتسمين و لا تأبهين
بطول الطريق .. خذيني كما تشتهين
يدا بيد ، أو صدى للصدى أو سدى

[(1)] درويش،محمود(2009) **لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي** ، ط1 ، رياض الريس للكتب و النشر ، ص 71 -72.

لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي أبدا

لا أريد لها هدفا واضحا

لا أريد لها أن تكون خريطة منفى

ولا بلدا

.....

لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي

لا أريد لهذا النهار الخريفي أن ينتهي

دون أن نتأكد من صحة الأبدية

في وسعنا أن نحب ،

وفي وسعنا أن نتخيل أنّا نحب

لكي نرجئ الانتحار ، إذا كان لا بد منه ،

إلى موعد آخر ..

لن نموت هنا الآن ، في مثل

هذا النهار ، فامتلئي

بيقين الظهيرة ، وامتلئيني

بنور البصيرة [1]

إن هذه القصيدة تصور ملحمة السعادة و الأمل ، وخفقات قلب الشاعر المتسارعة ، إنها وصفة جديدة من وصفات محمود درويش التي لا يقدمها إلا في حالة خاصة ، إنها نظرة للكون و الحياة بمنظار جديد و الحجر الأخير الذي يبنيه في صرحه الخالد فيختمه بخطاب يتجاوز الذات المحلقة في سماء الحب ليقول لنا :

فلنتدرب على حب أشياء ليست

لنا ، ولنا... [2]

ولكن نهاية هذا الخطاب تصور أن الشاعر لا يريد لهذه القصيدة أن تنتهي و لا لذلك اليوم الخريفي أن ينتهي ، و انتهى الشاعر و لم تنته جماليات القصيدة.

---

[1] درويش المصدر السابق ، ص 74 -76.

[2] درويش ، المصدر السابق ، ص 82.

هذه هي أبرز المحاور التي انتظمها الخطاب الشعري المعاصر ، ولعل الحدود الفاصلة بينها تكون في بعض المواضع متداخلة ، وهو أمر نقر به فلكل تجربة شعرية خصوصيتها وخطابها أو خطاباتها المتعددة ، لكنها كانت محاولة تنظيمية للكشف عن أبرز تلك الهواجس التي شغلت قلب الشاعر العربي المعاصر و عقله و فكره .

الخاتمة

تقف بنا الدراسة على مجموعة من الحقائق والنتائج والتوصيات تتمثل في كشفها أن مصطلح (القصيدة الطويلة) من المصطلحات التي لفّ دلالتها شيء من الغموض الذي احتاج إلى بعض التوضيح لبيان حقيقته وتجليته ،وتأتت الإشكالية الكبرى لدلالة هذا المصطلح عبر الموقف النقدي لثنائية التشكيل و الرؤية ، ذلك أن لفظة (القصيدة) ترتبط ارتباطا أوليا بالرؤية أوثق من لفظة (الطويلة) التي تفتح أفقا أرحب باتجاه التشكيل ،فيتطلب الأمر التوفيق بين اللفظتين للوصول إلى دلالة جامعة مانعة للمصطلح تراعي الرؤية والتشكيل .

و كثير من المعالجات الدلالية للمصطلح في الدراسات النقدية -الغربية أو العربية - لم تحفل غالبا بالأسس أو المسوغات التي قام عليها استدعاء النماذج الشعرية التي تم الاستشهاد بها عند الوقوف على القصيدة الطويلة ،وهذا مزلق خطير أدى بدوره إلى الإسهام في زيادة الإشكالية ،كما أن بعض نقادنا العرب الرواد و كثير منهم يعدون من كبار النقاد - تابعوا النقاد الغربيين في كثير من الأحيان دون مناقشة - في جلّ ما صدروا عنه في تنظيراتهم النقدية التي دارت حول القصيدة الطويلة، وهذا انسحب في كثير من جوانبه على الجيل الثاني من النقاد الذين جاءوا بعد النقاد العرب الرواد إلا في مواقف محدودة و أنظار جزئية .

وارتبط بإشكالات القصيدة الطويلة محاور عدة من أبرزها : ثنائية الغنائية و الدرامية ، وثنائية العاطفة والفكرة ، وبقيت هذه المحاور تشكل الفلك الأبرز الذي تدور حوله جل الدراسات التي ارتبطت بالقصيدة الطويلة ، حتى كادت القصيدة الطويلة تعادل القصيدة الدرامية كما صرح أو ألمح بعض النقاد العرب، وهو ما نفيناه ، ووجدنا أن في الأمر سَعة لمحاولة تقسيم القصيدة الطويلة من حيث التشكيل و البنية تسهم في لمّ كثير من التساؤلات التي قد يثيرها الطول بوصفه مظهرا خارجيا غير ثابت أو محدد ، و البنية التي قد تعبر عن رؤية نامية و أخرى سطحية .

وقد أتاح تشكيل القصيدة المعاصرة للشاعر أن يتخير الطول والحدود التي تكفي للتعبير عن تجربته الشعرية ،فظهرت تشكيلات شعرية ذات طول محدود يمثل الحدّ الأدنى من الطول ، إضافة إلى تشكيلات شعرية طويلة لا مراء في طولها ، وأخرى امتدت لتشكل ديوانا مستقلا أو عملا قائما بذاته ،وهذه التشكيلات الخارجية لا تنفك تتحد بالبنية التي تكون القصيدة الطويلة

وهي إما أن تكون بنية مسطحة تعبر عن تجربة غير متكاملة دون أن يكون للطول فيهـا ذلـك التأثير الظاهر ، أو أن تكون ذات بنية نامية بصرف النظر عن حدود الطول فيها .

وكان وراء ظهور القصيدة الطويلة مجموعة من العوامل الداخلية والخارجية التي أسهمت في أن تطول القصيدة، وجدت الدراسة أبرزها يكمن في العوامل الفنية ، والعوامل الـسياسية ، والعوامل الاجتماعية و العوامل الفكرية.

أما فيما يتعلق بأنماط البناء فقد تبين للدراسة أن كثيرا مـن النمـاذج الـشعرية وبالتـالي الشعراء - قد اعتمد على أنماط البناء التركيبية التي قد يغلب الطـابع الغنـائي أو الـسردي أو الدرامي عليها إلى الحد الذي يمكن معه القول :إنه عزّ علينا أن نقف على نموذج شـعري لـم يزاوج أو يجمع بين أنماط البناء التي بينتها الدراسة، وظهر لدى عدد من الشعراء وعي كبيـر بالأدوات المتاحة وتقنيات التوظيف الفني التي يمكنهم الإفادة منها وإن كانـت التقنيـات التـي يتطلبها الطول محدودة إلى حد يصبح معه الربط بين طول القصيدة والتقنية الموظفة أمرا نسبيا يحتاج إلى توضيح.

أما فيما يتصل بالخطاب الشعري المعاصر فإن أبرز المحاور التي انتظمها ذلك الخطاب في القصيدة الطويلة على تعدد مكوناته و اختلافها كانت في كثير من محاورها فكرية فـي المقام الأول بفعل ارتباطها بالبناء الشعري ، ولعل الحدود الفاصلة بينهـا تكـون فـي بعـض المواضع متداخلة ، وهو أمر نقرّ به لأن كل تجربة شعرية تحمـل خـصوصيتها وخطابهـا أو خطاباتها المتعددة التي تميزها عن غيرها، لكنها كانت محاولة تنظيمية للكشف عن أبـرز تلـك الهواجس التي شغلت قلب الشاعر العربي المعاصر و عقله و فكره ، بل إن التسلسل الطبيعـي لتحولات الخطاب يفترض وجود مثل هذا التداخل بين الخطابات الشعرية المعاصرة إذ لا يمكن أن نتصور أن ينتقل الشاعر بين عشية وضحاها من مستوى فكري إلى آخر دون مـؤثرات أو تغييرات فاعلة في الرؤية و التشكيل و التجربة كلها .

ولم يكن الخطاب الشعري المعاصر في القصيدة الطويلة وغير الطويلة - منفصلا عـن المؤثرات العامة التي طغت على الواقع العربي العام بكل ما فيه من تغيرات ومسرات و آلام ، ولم نجد انفصالا تاما بين هذا الخطاب والواقع المعيش حتى على المـستوى الـذاتي للتجربـة الشعرية ، ولعل التحولات التي مرت بها الأمة العربية تكاد توازي في كثير مـن جوانبهـا - تلك التحولات العامة التي ظهرت في الخطاب الشعري المعاصر .

وتبين لنا أن الخطاب الشعري المعاصر بدأ بسيطا مباشرا في وعظيته التعليمية وأسلوبه التقريري ،ثم ازداد عمقا و حدة على محوري الرؤية و التشكيل عندما تحوّل إلى النقد بصوره المتعددة النقد الاجتماعي،والسياسي،والحضاري - و ازداد حساسية في بُعده النقدي السياسي ، إلى أن بلغ ذروة التوتر و التركيب عندما تحول إلى خطاب ثوري يحاول التحريض و يجنح إلى التمرد و الرفض و الثورة ،لكن الرفض الذي حمله الخطاب الشعري المعاصر هو رفض بضوابط وقيم الهوية العربية،لا على صورة مفهوم الرفض الغربي المطلق.

انتهى التحول في الخطاب الشعري المعاصر بما يشبه الانتكاسة بصورة نسبية - متأثرا بالتغيرات الجوهرية التي طرأت على بيئته ، وأصابه تراجع حاد تمثل في حالة غير مبررة من الدهشة والذهول والانغلاق على الذات ،و التحول نحو خطاب التأمل و الفلسفة ، والبحث عن كل السبل التي تعين على الهروب من الحقيقة ، و تؤجل المكاشفة .

وتنبه بعض النقاد و الأدباء والشعراء العرب إلى التراجع الذي أصاب منظومة الشعر العربي المعاصر - بصورة عامة - بوصفه جنسا أدبيا ضمن مجموعة أخرى من الفنون الأدبية كالرواية التي بلغت مكانة مرموقة و القصة القصيرة ، و المسرحية ، و"قصيدة النثر" إضافة إلى الفنون التشكيلية، والموسيقية ، والفن السابع و غيرها ، و قد نصيب إن قلنا إن التراجع الذي أصاب الأمة وحالة التوتر و القلق ، وغموض الرؤية ،وعدم القدرة على استشراف المستقبل في اللحظة الراهنة هو التراجع و الواقع ذاته الذي تعيشه القصيدة المعاصرة في اللحظة الراهنة .

إن هذا التحول الأخير للقصيدة الطويلة المعاصرة يفتح الأفق أمام سؤال مشروع عن الواقع الذي وصلت إليه القصيدة المعاصرة بصورة عامة - وعن التحول القادم لها ؟ ما الذي سيطرأ على القصيدة المعاصرة بعد ما عادت بصفة عامة - ذاتية ، شبه مغيَّبة عن واقعها كما بدأت ، وبعد أن طرقت كل الأبواب ، وانفتحت على كل الأجناس الأدبية ، ومارس أنواع التجريب والتغريب كلها ؟

ومع أنه بوسعنا تجاوز الإشكالات التي يمكن أن تنتج عن التشكيل الذي تلجأ القصيدة المعاصرة إليه ، مدفوعين إلى ذلك من تعدد التقنيات و الأنماط ، و اختلاف القدرة الفنية على توظيف التقنيات المعاصرة من شاعر إلى آخر ، إلا أن الجانب الأبرز الذي يتصل بتحولات الخطاب الشعري في القصيدة الطويلة المعاصرة يرتبط بالرؤية التي يحملها النص ، وهو ما

يتصل بمؤثرات سياقية تجعلنا نرى أنه الخطاب الشعري المعاصر - أصبح يحتاج إلى تجديد و بعث من جديد يمكن أن يتحقق في تقديرنا - بتحولٍ في الخطاب الفكري التـأملي الفلـسفي الراهن من خلال تجاوز التأملات الفردية أو الموضوعية المتشظية ، والتحول بها إلى تـأملات فلسفية فكرية معاصرة ذات طابع موضوعي خاص، تمهيدا إلى التحول نحو الخطـاب الجديـد الذي نحتاجه ،وهو ما يمكن أن يكون (خطـاب بعـث وتجديـد)، ونتـرك مكوناتـه وأدواتـه وإستراتيجياته لتقدير الشاعر المعاصر الذي نؤمن بقدرته على البعث والتجديد في الفكر العربي المعاصر .

المصادر و المراجع

- ابن الأثير، ضـياء الـدين الجـزري (ت637هـ) **المثـل السـائر فـي أدب الكاتـب والشاعر**،ط1،ج2 تحقيق:محمد محي الـدين عبدالحميـد ، القـاهرة :مطبعـة البـابي الحلبي،1939 .
- إبراهيم، عبدالله (1992) **بحث في البنية السردية للموروث الحكـائي العربـي**،الـدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.
- إبراهيم ،عبدالله و الغانمي ، سعيد وعلي،عواد (1996) **معرفة الآخـر :مـدخل إلـى المناهج النقدية الحديثة**،ط1، الدار البيضاء : المركز الثقافي العربي.
- أبو سنة، محمد (1985) **الأعمال الشعرية** ، القاهرة : مكتبة مدبولي.
- إخلاصي،وليد (1973)، قصيدتان:مشروع دراما، **مجلة المعرفة** (ع 137)،تموز،وزارة الثقافة والإرشاد القومي.
- إدلبي،عمر،السرد في الـشعر -وردة سـوزان البيـضاء نموذجـا،**جريـدة الأسـبوع الأدبي**،دمشق،العدد 1092 2008/2/23.
- أدونيس،علي أحمد(1971) **الآثار الكاملة**،مرثية الأيام الحاضرة،ط1،بيروت:دار العودة.
- أدونيس ،(1996) **أغاني مهيار الدمشقي وقصائد أخرى** ،سوريا:منشورات دار المدى.
- أدونيس،علي أحمد سعيد (1971) **التحولات و الهجرة في أقاليم النهـار و الليـل**،ط2 بيروت:دار العودة.
- أدونيس ،علي أحمد سعيد (1988) **المسرح و المرايا** ،بيروت: منشورات دار الآداب.
- أدونيس،علي أحمد سعيد(1979) **مقدمة الشعر العربي** ، ط1 ، بيروت : دار العودة .
- أرسطو طاليس (ت 322 ق.م) **فن الشعر** ،ترجمة :إبراهيم حمادة ، القاهرة:هلا للنشر و التوزيع، 1999 .
- أسلن،مارتن (1978) **تشريح الدراما** ،ترجمة:يوسف عبد المسيح ،بغـداد :منـشورات وزارة الثقافة والفنون.
- إسماعيل،عز الدين(1972) **الشعر المعاصر في اليمن: الرؤيا و الفن** جامعة الدول العربية : معهد البحوث والدراسات العربية .

- إسماعيل،عز الدين (1978) **الشعر العربي المعاصر :قضاياه و ظواهره الفنية والمعنوية**، ط3، القاهرة:دار الفكر العربي.
- أطميش،محسن (1977) **دير الملاك :دراسة فنية في الظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر** بغداد : منشورات وزارة الثقافة و الإعلام .
- أنجينو،مارك.(1987).في أصول الخطاب النقدي الجديد، ط1، ترجمة: أحمد المديني: دار الشؤون الثقافية العامة،(آفاق عربية)، بغداد.
- أوكان ،عمر (2001) **اللغة و الخطاب** ، بيروت : دار أفريقيا الشرق .
- البرادعي،خالد محي الدين(1998) **أوراق من هذا العصر**، القاهرة :الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- البرادعي، خالد محي الدين(1985). **حكاية الأميرة جنان** ، ط1، دمشق : دار طلاس .
- براون،ج (1997) تحليل الخطاب،ترجمة:محمد الزليطي و منير التريكي، الرياض : جامعة الملك سعود.
- البريكي،فاطمة(2003) **نظرية التناص في النقد العربي القديم**،رسالة دكتوراه غير منشورة ،الجامعة الأردنية.
- بغدادي،شوقي،(1999) تحولات في بنية القصيدة العربية، **مجلة الموقف الأدبي** (ع3)،دمشق :اتحاد الكتاب العرب.
- بكار،يوسف (1983) **بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث** ط2، بيروت :دار الأندلس للطباعة و النشر .
- بنيس، محمد (1991) **الشعر العربي الحديث -بنياته و إبدالاتها**:مسألة الحداثة ، ج4،الدار البيضاء:دار توبقال.
- بورانيللي،فنسنت(- 196) **إدجار آلان بو:القصصي والشاعر**،ترجمة:عبد الحميد حمدي، مراجعة:أحمد خاكي،القاهرة:دار النشر للجامعات المصرية .
- البياتي،عبد الوهاب (1995) **الأعمال الشعرية** ، ج2،بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- البياتي ، عبد الوهاب (1972) **تجربتي الشعرية** ، بيروت :دار العودة .
- بيضون،عباس (1995)،التراجيديا الفلسطينية ستجد تعبيرها الأرقى ، **مجلة مشارف** (ع3) ، القدس .

- تودوروف، تزفيتان(1996)، **ميخائيل باختين:المبدأ الحواري**،ط2 ترجمة: فخري صالح بيروت:المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- ثامر،فاضل (1987) **مدارات نقدية:في إشكالية النقد والحداثة و الإبداع**،بغداد:دار الشؤون الثقافية العامة.
- الجاحظ،عمرو بن بحر(ت255هـ) **الحيوان**،ط1،ج1،تحقيق:عبد السلام هارون، القاهرة : مطبعة البابي الحلبي 1938.
- جانيتي،لوي دي (1981) **فهم السينما**،ترجمة :جعفر علي، بغداد ،دار الرشيد للنشر.
- الجرجاني،عبد القاهر(ت 471هـ) **دلائل الإعجاز**،تحقيق: محمد محمود شاكر،القاهرة: مكتبة الخانجي،1984.
- **جعفر**،حسب الشيخ (1985) ، **الأعمال الشعرية الكاملة** بغداد :منشورات وزارة الثقافة والإعلام العراقية .
- الجمحي،ابن سلام.(ت231هـ)، **طبقات فحول الشعراء**، ج1، قرأه وشرحه : محمود محمد شاكر ،القاهرة : مطبعة المدني ،1974.
- الجندي،علي (1998) **الأعمال الكاملة** ، ط1،ج1، بيروت: دار عطية للنشر .
- جيرو،بيير(2007) **علم الإشارة السيمولوجيا** ،ط3 ، ترجمة:منذر عياشي ،حلب :مركز الاتحاد الحضاري .
- جينيت،جيرار وآخرون(1989)، **نظرية السرد** من وجهة النظر إلى التبئير،ترجمة:ناجي مصطفى،الدار البيضاء:منشورات الحوار الأكاديمي الجامعي.
- الحاوي،إبراهيم (1984) **حركة النقد الحديث و المعاصر في الشعر العربي**، بيروت : مؤسسة الرسالة .
- حاوي، خليل (1993) **ديوان خليل حاوي** ، بيروت : دار العودة .
- حجازي،رقية (1994) **القصيدة الطويلة في الشعر العربي الحديث**، رسالة ماجستير غير منشورة ، الجامعة الأردنية ،عمان ، الأردن .
- حداد، علي (1986) **أثر التراث في الشعر العراقي الحديث** ،بغداد:دار الشؤون الثقافية.
- الحربي،فايزة (2008). **السرد الحكائي في الشعر العربي المعاصر** أطروحة دكتوراه غير منشورة ،جامعة أم القرى مكة المكرمة ، المملكة العربية السعودية .

- حسن فهمي، ماهر(1970) **الحنين و الغربة في الشعر العربي الحديث** ،جامعة الدول العربية ،قسم البحوث و الدراسات الأدبية .
- حمودة، عبد العزيز (1982) **البناء الدرامي** ، القاهرة:مكتبة الأنجلو المصرية .
- الحموي، ياقوت (ت626هـ)، **معجم الأدباء** ،تحقيق : إحسان عباس ،ط1،ج6، بيروت : دار الغرب الإسلامي ، 1993.
- حميد،رضا (1996) ، الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكيل البصري ، **مجلة فصول**، مج15 (ع2) ، القاهرة.
- حوم،علي (2000) **أدوات جديدة في التعبير الشعري المعاصر** ،الشارقة:إصدارات دائرة الثقافة و الإعلام .
- الحيدري ، بلند (1980) **ديوان بلند الحيدري** ، بيروت : دار العودة .
- خضور،فايز (1985) **الأعمال الشعرية** ،اعترافات الحسين بن علي ،حلب:دار طلاس.
- خطابي،محمد(2006) **لسانيات النص:مدخل إلى انسجام الخطاب**،ط2،الدار البيضاء:المركز الثقافي العربي .
- الخياط،جلال (1975)**الأصول الدرامية في الشعر العربي**،بغداد:وزارة الثقافة والإعلام.
- خير بك، كمال(1982) **حركة الحداثة في الشعر العربي والمعاصر**،ط2،بيروت:المشرق للطباعة والنشر.
- داغر،شربل(1988) **الشعرية العربية الحديثة**:تحليل نصي، الدار البيضاء:دار توبقال.
- داود، أنس (1975) **الأسطورة في الشعر العربي الحديث**،القاهرة :مكتبة عين شمس.
- دربالة،فاروق(2005) **الموضوع الشعري :دراسة تحليلية في الرؤية و التشكيل في الشعر الجديد** ، القاهرة :إيتراك للنشر و التوزيع .
- درويش،محمود(2000)، **الأعمال الشعرية الكاملة** ج1 ط2،بغداد: دار الحرية للطباعة والنشر.
- درويش،محمود(2000) **جدارية محمود درويش**،بيروت:رياض الريس للكتب و النشر.
- درويش محمود (1987) ،حوار، **مجلة كل العرب** (ع 23) ، القدس.
- درويش،محمود(2009) **لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي** : لاعب النرد، بيروت:رياض الريس للكتب و النشر .

- دعيبس،سعد(1992) **تيار رفض المجتمع في الشعر العربي الحديث** ، الإسكندرية: دار المعرفة الجامعية.
- دنقل ،أمل (1986) **الأعمال الشعرية الكاملة** ، القاهرة : مكتبة مدبولي .
- ديان،ماكدونيل(2001) **مقدمة في نظريات الخطاب**،ط 1،ترجمة:عز الدين إسماعيل،القاهرة:المكتبة الأكاديمية.
- الدينوري،ابن قتيبة (ت276هـ).**الشعر و الشعراء** ،ط1، تحقيق: عمر الطباع ، بيروت : شركة الأرقم بن أبي الأرقم 1997 .
- رحاحلة ،أحمد (2008) **توظيف الموروث الجاهلي في الشعر العربي المعاصر**،عمان: دار البيروني للنشر والتوزيع.
- رحاحلة ،أحمد (2009)،حل المنظوم و نظم المنثور :بين البلاغة و التناص ،**مجلة دراسات** (ملحق المجلد 36 عدد (1) الجامعة الأردنية ، عمان الأردن.
- رشدي،رشاد(1966) ،البناء الدرامي -1 **مجلة المسرح**، (ع25)، القاهرة ، وزارة الثقافة العامة.
- رشدي،رشاد (1966)،البناء الدرامي -2 **مجلة المسرح** (ع26) ،القاهرة:وزارة الثقافة العامة.
- الرماني،علي بن عيسى(ت386هـ) **النكت في إعجاز القرآن** (ثلاث رسائل في إعجاز القرآن)،ط1، تحقيق: محمد خلف الله وزغلول سلام ، دار المعارف: القاهرة ، (د.ت).
- الرواشدة سامح(1995) **القناع في الشعر العربي الحديث**،دراسة في النظرية والتطبيق إربد:مطبعة كنعان.
- روسلو،جان(1978) **ادغار آلا ن بو** ، ترجمة : كميل قيصر،بيروت :المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- ريد، هربرت (1997) **طبيعة الشعر**، ترجمة :عيسى العاكوب ، مراجعة :عمر شيخ الشباب، دمشق :منشورات وزارة الثقافة السورية .
- زايد،علي عشري (1978) **استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر**،ط1،طرابلس: منشورات الشركة العامة للنشر و التوزيع.
- زايد ،علي عشري (1978) **عن بناء القصيدة العربية الحديثة** ، ط1، القاهرة :دار الفصحى للطباعة والنشر.

- الزبيدي، مرشد (1994) **بناء القصيدة الفني في النقد العربي القديم و الحديث**،بغداد : دار الشؤون الثقافية
- الزمر، أحمد قاسم(1996) **ظواهر أسلوبية في الشعر الحديث في اليمن** صنعاء: مركز عبادي للدراسات والنشر.
- الساعي،أحمد بسام (2006) **حركة الشعر العربي الحديث من خلال أعلامه في سورية** دمشق :دار الفكر.
- سرايعة،ياسين(2009) إستراتيجية القراءة وتوليد الدلالة في الخطاب الشعري عند أحمد عبد المعطي حجازي، **مجلة العلوم الإنسانية** (ع 42) ، السنة السابعة ، جامعة الجزائر .
- السعدني ،مصطفى (1987) **البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث** الإسكندرية: منشأة المعارف.
- سعيد ،حميد (1984) **الديوان** ، ط1 ، بغداد : مطبعة الأديب البغدادية .
- سعيد ،خالدة (1979) **حركية الإبداع**:دراسات في الشعر الحديث،بيروت: دار العودة.
- سليمان، نبيل (1992) **فتنة السرد و النقد** ، اللاذقية : دار الحوار للطباعة والنشر.
- السياب،بدر شاكر(2008) **الأعمال الشعرية الكاملة**،ج1،ط4،بغداد : دار الحرية للطباعة والنشر.
- سومفيل ، ليون(1996). التناصية ،ترجمة وائل البركات ، **علامات** ،ج 21 ، م 6 ص 233 258 .
- الشرع ،علي (1987) .**بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس** ،دمشق :منشورات اتحاد الكتاب العرب .
- شكري،غالي(1991) **شعرنا الحديث إلى أين ؟** ،ط 3،بيروت :دار الشروق .
- شمس الدين، محمد علي (1981) **الشوكة البنفسجية** ، ط1،بيروت :دار العودة .
- شوشان،علي آيت (2000) **السياق و النص الشعري** -من البنية إلى القراءة ، ط1، دار الثقافة.
- شولز،روبرت(1994).**السيمياء والتأويل**،ترجمة:سعيد الغانمي،بيروت :المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- الصكر ،حاتم (1989) **ما لا تؤديه الصفة** ، بغداد :دار الحرية للطباعة و النشر.

- الصكر،حاتم(1995) **مرايا نرسيس،** ط1، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر و التوزيع .
- ابن طباطبا،العلوي(ت 345هـ) **عيار الشعر**،تح: عباس عبد الساتر، ط1، بيـــروت:دار الكتب العلمية.
- طرفة بن العبد،**الديوان**،شرح:الأعلم الشنتمري ،تحقيق: درية الخطيب و لطفي السقال ، دمشق :مجمع اللغة العربية،1980.
- طيفور ،ابن أبي طاهر (ت280 هـ) **المنثور و المنظوم**:القصائد المفردات التي لا مثـــل لها،تحقيق :محسن غياض،ط1، بيروت باريس : منشورات عويدات .
- العاني،شجاع،السرد في القصيدة الغنائية،**مجلة أقلام** ،بغداد،(ع 4+5)، أيار1994.
- عباس،إحسان(1978) **اتجاهات الشعر العربي المعاصر**،الكويت:المجلس الوطني للثقافة.
- عباس،إحسان(1987) **بدر شاكر السياب:دراسة في حياتـــه وشـــعره**،ط4،بيـــروت:دار الثقافة.
- عباس،إحسان (1983) **تاريخ النقد الأدبي عند العرب**، ط4 ، بيروت: دار الثقافة .
- عبد الصبور ، صلاح (1972) . **ديوان صلاح عبد الصبور** بيروت: دار العودة .
- عبد الصبور ،صلاح (1969) **حياتي في الشعر** ، دار العودة : بيروت.
- عبد الفتاح،كاميليا (2007). **القصيدة العربية المعاصـــرة** ، الإسكندرية :دار المطبوعات الجامعية .
- عبيد،محمد صابر،التشكيل مصطلحا أدبيا ،**الأسبوع الأدبي**،العدد 1124، 2008/10/25 ،دمشق :اتحاد الكتاب العرب.
- عبيد ،محمد صابر (2008)، **السيرة الذاتية الشعرية** ،ط2، إربد :عالم الكتب الحـــديث للنشر و التوزيع .
- عبيد ،محمد صابر (2001) **القصيدة العربية الحديثة :بين البنيـــة الدلاليـــة و البنيـــة الإيقاعية** ، دمشق:منشورات اتحاد الكتاب العرب.
- عدوان ،ممدوح(1992) **أبداً إلى المنافي** ،ط1 قبرص ليماسول: دار الملتقى للنشر.
- العزب،محمد أحمد (1995) **الأعمال الشعرية الكاملة** ،فـــوق سلاســـلي أكتبنـــي ،ط1 القاهرة.

- العسكري ،أبو هلال.(ت بعد 395هـ) **الصناعتين:الكتابة و الشعر**،ط1،تحقيق:علي محمد البجاوي و محمد أبو الفضل إبراهيم ،القاهرة :دار إحياء الكتب العلمية وعيسى البابي الحلبي، 1952.
- العلاق ،علي جعفر(1981) **مملكة الغجر** ، بغداد : دار الرشيد للنشر و التوزيع .
- علي،ناصر(2001) **بنية القصيدة في شعر محمود درويش** ،بيروت:المؤسسة العربية للدراسات و النشر.
- عمران،محمد(2000) **الأعمال الشعرية الكاملة**،ج1، دمشق:منشورات وزارة الثقافة السورية.
- العوفي،نجيب(1983) **جدل القراءة:ملاحظات في الإبداع المغربي المعاصر**،الدار البيضاء:دار النشر المغربية.
- عياشي، منذر(1990) **مقالات في الأسلوبية** ، دمشق ، منشورات اتحاد الكتاب العرب.
- فضل ،صلاح (1997) **مناهج النقد المعاصر**،ط1 ،القاهرة: دار الآفاق العربية.
- فضل ،صلاح (1987) **نظرية البنائية في النقد العربي** ، ط3، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة.
- فهمي أحمد،فوزي (1967) **المفهوم التراجيدي و الدراما الحديثة** ، القاهرة :المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب العلوم الاجتماعية .
- الفيتوري،محمد(1981) **ديوان الفيتوري**، ج1، ط4، بيروت:منشورات الفيتوري.
- القاسم ،سميح(1992) **أعمال سميح القاسم الكاملة** ،ط1،ج 4،دار الجيل ودار الهدى .
- القاسم سميح (1984) **جهات الروح** ، ط1 ، اللاذقية سورية: دار الحوار .
- القاسم ،سميح (1986) **شخص غير مرغوب فيه**،عمان،دار الجليل للنشر.
- القاسم ، سميح (2005) **ملك أتلانتس** ، ط1 ،الدار العربية للعلوم .
- قباني ، نزار(1988) **تزوجتك أيتها الحرية** ، بيروت:منشورات نزار قباني .
- القرطاجني،حازم(684هـ) **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**،تحقيق:محمد الحبيب بن الخوجة، تونس:دار الكتب الشرقية،1966.
- القصيري ، فيصل (2006) **بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة**،ط1، عمان:دار مجدلاوي للنشر.

- القيرواني،ابن رشيق(ت 463ه) **العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده** ،تحقيق:محمد محي الدين عبد الحميد،ج1،ط1، القاهرة :مطبعة حجازي .
- الكبيسي،عمران، النزعة الدرامية في المومس العمياء،**مجلة آداب المستنصرية**، (ع6) 1982 ،الجامعة المستنصرية :مطبعة الأديب البغدادية .
- الكركي،خالد(1989) **توظيف الرموز التراثية في الشعر العربي الحديث**، ط1،بيروت: دار الجيل،عمان :مكتبة الرائد .
- الكركي، خالد(2007) **رجع الصهيل** بيروت:المؤسسة العربية للدراسات و النشر.
- كروتشه ،بنديتو(1902) **علم الجمال** ، ترجمة :نزيه الحكيم،(د.م) :المكتبة الهاشمية ، 1963.
- كريستيفا، جوليا (1991) **علم النص** ، ترجمة فؤاد الزاهي ، ط1 ، المغرب: دار توبقال .
- كيرزويل،أديث(1985) **عصر البنيوية :من لفي شتراوس إلى فوكو** ، ترجمة :جابر عصفور، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة .
- لحميداني،حميد(1991) **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي** ، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي.
- لوكاتش،جورج(1948).**دراسات في الواقعية**،ط2،ترجمة:نايف بلّوز،منشورات وزارة الثقافة:دمشق،1972.
- ماضي،شكري عزيز(1997) **من إشكاليات النقد العربي الجديد**، ط1 بيروت:المؤسسة العربية للدراسات والنشر .
- المجالي،جهاد (2008) **دراسات في الإبداع الفني - الإلهام و الإبداع الشعري** عمان:دار الجنادرية للنشر .
- مجموعة من المؤلفين (1992). **طرائق تحليل السرد الأدبي** ، الدار البيضاء : منشورات اتحاد كتاب المغرب.
- محمد،انتصار(2003) **تداخل الأجناس الأدبية في الشعر المعاصر**،رسالة ماجستير غير منشورة،جامعة دمشق،سوريا .
- مرتاض،عبد الملك(1998).**في نظرية الرواية**:بحث في تقنيات السرد،الكويت : عالم المعرفة ،رقم240.

- المزغني ،منصف (1986) **اغتيال عياش الكسيبي و اعتذاره بالانبعاث في حرب قادمة**، ط2، عمان: دار ابن رشد للنشر و التوزيع .
- مشوح،وليد ،(2000)التشكيلات الحيوية في معمار القصيدة العربية الجديدة ،**مجلة ثقافات** (ع 3) كلية الآداب:جامعة البحرين.
- مطر،محمد عفيفي(1998) **الأعمال الشعرية** ، ط1، القاهرة :دار الشروق.
- مطر،محمد عفيفي(1972) **كتاب الأرض والدم**،بغداد:منشورات وزارة الإعلام العراقية.
- مفتاح ،محمد (1992) **تحليل الخطاب الشعري** ، ط3،الدار البيضاء وبيروت: المركز الثقافي العربي.
- مفتاح ،محمد(1996) **التشابه و الاختلاف** ،ط1،بيروت :المركز الثقافي العربي.
- المقالح ،عبد العزيز(1977) **ديوان عبد العزيز المقالح** ، بيروت : دار العودة .
- المقالح ،عبد العزيز (2007) **كتاب المدن** ، ط1 ،بيروت :دار الساقي .
- الملائكة، نازك(1981) **قضايا الشعر المعاصر** ، ط 6، بيروت: دار العلم للملايين .
- المناصرة،عز الدين(2006) **الأعمال الشعرية**،ط1،ج2،عمان: دار مجدلاوي للنشر والتوزيع.
- منصور،خيري (1987) **أبواب ومرايا** مقالات في حداثة الشعر ، ط1، بغداد:دار الشؤون الثقافية العامة .
- ابن منظور،جمال الدين محمد بن مكرم(ت711هـ)، **لسان العرب** ،ج 3 ، مادة (قصد) بيروت: دار صادر،(د.ت) .
- مهدي، سامي(1987) **سعادة عولس** ، ط1، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة .
- مهدي، سامي(1994) **الموجة الصاخبة**:شعراء الستينات في العراق ،بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.
- الموسى،خليل(1980)،مفهوما القصيدة الطويلة والقصيرة في شعرنا المعاصر،**مجلة الموقف الأدبي** (عدد114) دمشق:منشورات اتحاد الكتاب العرب.
- الموسى،خليل(1992)،المكونات التراثية في بنية القصيدة المعاصرة المتكاملة،**مجلة المعرفة**،السنة الحادية و الثلاثون (العدد 351)،دمشق :منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية .

- النجار،أحمد(1978) **تطور الشعر القصصي في وصف الأوابد** من العصر الجاهلي إلى العصر الأموي،القاهرة: دار النهضة العربية.
- النجار،مصلح(2005) **السراب والنبع:رصد لأحوال الشعرية في القصيدة العربية في النصف الثاني من القرن العشرين** بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر .
- وهبة، مجدي (1974) ، **معجم مصطلحات الأدب** ، بيروت: مكتبة لبنان .
- ويليك،رينيه و وارين،أوستين (1932) **نظرية الأدب** ،ترجمة : محي الدين صبحي ، مراجعة :حسام الخطيب، ط3، بيروت :المؤسسة العربية للدراسات و النشر ،1985 .
- يوسف،سعدي (1988) **الأعمال الشعرية** ، ط3،ج1، بيروت: دار العودة .
- اليوسفي،محمد لطفي(1985) **في بنية الشعر العربي المعاصر**،تونس:دار سراس للنشر.
- يونس،علي(1985) **النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الحديث**،القاهرة:الهيئة المصرية العامة للكتاب .
- يونس علي ،محمد (2004) **مدخل إلى اللسانيات** ، ط1، بيروت: دار الكتاب الجديد.

The Long Poem in the Contemporary Arab Poetry

By

Ahmad Zohair Abdulkareem Rahalah

Supervisor
Prof. Ibraheem Al-S'afeen

Abstract

This study aims at achieving a critical approach to the long poem in the contemporary Arab poetry – foot poem – through using the critical tools that most fit with the issue of the research starting from dealing with the meaning of "the long Poem" in the contemporary Arab poetry in the modern foot poem, and its critical denotations that imply discrepancy from one reference to another because of the difference among poems in term of their length – described as an external manifestation – as well as the difference in the vision/content, structural pattern, application techniques, type of discourse, and other differences that necessitate more investigation and studying to this terminology – The Long Poem – to reveal its features and implications deeply and to look at the most important justifications for the length in the long contemporary poem. The most important of these justifications that can be mentioned are: The technical, political, social and intellectual reasons.

Technical structural patterns are considered among the most important pivots in studying the long poem. The poem demonstrated and they concentrated on the most important patterns such as – lyrical, narrative, dramatic and compound patterns. These patterns work on analyzing the most distinctive structural elements of long poems and their effects and demonstrating those most often used in the contemporary poems such as the mask poem, biography poem, story poem, and montage poem. These patterns also concentrate on the most crucial techniques applied that have a considerable effect on the length and the value of the long poem such as

rhythmical, narrative tricks, dramatic, cinematic techniques, in addition to intertextuality, optical formation and experiment techniques.

The study discussed the verse discourse in the long contemporary poem has witnessed distinguished group of changes which characterized with intellectuality that comes in line with the effects derived from that discourse and these changes were sequential with the ones that the Arab nation had passed through. The verse discourse in the long contemporary poem was initially preachy and educational after that it became critical that focused on the social, political and civilizational pivots. This critical discourse had reached its climax in the political pivot it turned into a revolution and rejection discourse due to a group of transformations that rebels and provokes the predominant values and attitudes which was closely related to the ruling systems. Afterwards, this discourse became reflective and philosophical engaged with fragmental subjectivity which in turn raised questions about the next evolution of this discourse. This study expected that this discourse to be remuneratively and intellectually new that parallels with the revitalization and the innovation which the nation needs in all of aspects and domains.